# L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

JUIN/JUILLET 1980

N° 269/270

# l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**



**CONDITIONS GENERALES DE VENTE**

| | France et Outre-Mer | Etranger |
|---|---|---|
| 1. Abonnement simple (10 numéros par an). | F. 75 | F. 90 — |
| 2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an). | F. 95 | F. 110 — |
| Abonnement de soutien ...... | | F. 120 — |

**Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.**

**La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.**

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

**Vente au numéro :**

| | |
|---|---|
| Education Musicale (seule) .... | **F.** 10 |
| Education Musicale et Suppl. Iconographique .................... | **F.** 12 |

C'est à M. **MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
**E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS** Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

**35ème Année Nº 269/270**

**JUIN/JUILLET 1980**


## SOMMAIRE

# NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

## MUSICIENNES CHINOISES

*Au Musée Royal de Toronto, sont exposées ces gracieuses petites figurines chinoises. Elles datent sans doute de l'époque Tang, entre 600 et 900 ans après Jésus Christ. Sous les Tang, en effet, la Chine parvint au zénith de sa puissance politique et artistique et fut sans doute le pays le plus civilisé du monde. De nombreuses légendes relatives à l'ordre de l'Univers, à la naissance de la musique et à ses lois acoustiques nous sont parvenues.*

*Les Sages qui ont écrit les anciens traités comme le «li-ki» affirmaient : « De la musique résulte l'union harmonieuse du ciel et de la terre, des rites la bonne ordonnance du ciel et de la terre. Quand la musique est parfaite, il n'y a plus de rébellion, les mœurs se civilisent, quand les rites sont parfaits, il n'y a plus de querelles ». N'affirmait-on pas aussi que les relations de l'homme et de l'univers passent par l'intermédiaire de la musique « comme si, dit R. Goldron, la véritable fonction de la gamme avait été de tous temps, de dresser 1 échelle de la Terre au Ciel à travers l'octave de la Création.*

*Il était donc admis sans contestation que chants, danses et instruments avaient un rôle symbolique et un pouvoir particulièrement important sur l'âme humaine.*

*Les cours des princes avaient leurs écoles de musique et de chant et comptaient même plusieurs orchestres.*

*Les petites musiciennes que voici, discrètement assises sur leurs talons, à l'orientale, ont un maintien et des attitudes nobles et gracieuses.*

*La gente demoiselle de gauche joue de l'orgue à bouche, plus précisément appelé le « sheng » instrument de la plus pure tradition chinoise qui contient entre 6 et 17 tuyaux en roseau, en bambou ou en bois fixés dans une calebasse, un récipient en bois ou encore en ivoire. Ce réservoir d'air comporte une extrémité en «col d'oie» servant d'embouchure à celui qui en joue. Ces tuyaux placés parallèlement et verticalement sont munis d'une anche fixe (et très sensible à l'aspiration de l'instrumentiste), percés de trous et peuvent donc émettre plusieurs sons à la fois.*

*Celle qui la juxtapose tient une flûte de Pan arrondie, à une seule rangée, comme celle des Hongrois. La technique de la flûte de Pan connaît aussi les coups de langue, propres à nos flûtes traversières. Pour les altérations, il suffit d'incliner légèrement la flûte d'avant en arrière.*

*Celle du milieu agite peut-être des sortes de crotales, vraisemblablement des petits instruments à percussion.*

*La voisine joue du luth ( le p'i p'a )tandis que la dernière scande les rythmes en claquant des mains.*

Anne-Marie POZZO DI BORGO-ROMANET

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale : Supplément iconographique ».
Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

# La grande misère du "Conservatoire national de région" de Paris

Le « Conservatoire National de Région » de Paris est uniquement constitué de classes à horaires aménagés (les CHAM), qui comptent 250 élèves auxquels est dispensé un enseignement défini et garanti par l'Etat et menant au baccalauréat de technicien musique F. 11 (enseignement général, plus deux options : instrument ou danse). C'est la seule structure de ce type existant actuellement à Paris, alors que ce système est depuis longtemps en vigueur en banlieue et en province.

Deux antennes de ce conservatoire fonctionnent depuis 1976 dans des lycées parisiens ou des locaux proches de ces lycées :

- l'une au lycée La Fontaine, où les cours de musique se déroulent à l'intérieur de l'établissement, et ceux de danse au Stade Jean-Bouin;
- l'autre au lycée Lamartine, où l'ensemble des cours se donnent au Conservatoire du IXème.

Il y a tout lieu de se féliciter de l'enseignement de haut niveau qui y est dispensé dans tous les domaines (instrument et danse), sous la direction pédagogique sans défaillance de M. Olivier Alain. Une telle expérience, qui a fait ses preuves, ne saurait être à la merci des conditions matérielles.

La nature des classes à horaires aménagés, fonctionnant sous l'égide du C.N.R., implique, en effet, qu'elles puissent exister dans différents lycées de Paris et être ainsi offertes au maximum de jeunes voulant mener de pair études musicales et études générales. En ce sens, toute atteinte aux droits acquis dans un des deux lycées actuellement concernés mettrait en cause le principe même de ces classes et ferait mal augurer de l'avenir de l'enseignement musical à Paris.

**Mais la VILLE de PARIS qui n'a pas à intervenir dans le domaine des Etudes, se doit de fournir équipements et locaux. Elle s'est engagée vis-à-vis des Ministères de l'Education et de la Culture, par voie de conséquence vis-à-vis des Parents et des Elèves. Nous ne pouvons que partager l'angoisse de ceux-ci qui craignent la disparition de ces classes . . .**

**A toutes fins utiles, A. MUSSON précise que Mme AUBRY, Inspecteur Général de l'Education Musicale au Ministère de l'Education a toute autorité en accord avec Mr. O. ALAIN sur le programme des Etudes. La VILLE DE PARIS qui n'a pas à intervenir dans le domaine de celles-ci, se doit de fournir équipements et locaux. Elle s'est engagée vis-à-vis des Ministères de l'Education et de la Culture, par voie de conséquence vis-à-vis des Parents et des Elèves. Nous ne pouvons que partager leur angoisse.**

## LES CLASSES A HORAIRES AMENAGES EN DANGER ?

Les organisations suivantes : Fédération Nationale des Parents d'Elèves de Conservatoires (FNAPEC), Dédération des Parents d'Elèves de l'Enseignement Public (PEEP), Fédération des Conseils de Parents d'Elèves des Ecoles Publiques (Cornec), Association des Parents d'Elèves du Conservatoire National de Région de Paris (APECNR Paris), communiquent :

« Alors que les classes à horaires aménagés, qui permettent de concilier études secondaires et études musicales ou de danse, fonctionnent de façon satisfaisante dans toute la France depuis une dizaine d'années, à Paris la prochaine rentrée paraît plus que **jamais incertaine dans les deux seuls lycées concernés : La Fontaine et Lamartine.**

La Ville de Paris n'a, en effet, jusqu'à ce jour proposé aucune solution, notamment pour les locaux, et demeure muette en dépit des interrogations répétées des parents d'élèves.

Devant cette carence et ce silence manifestes, les organisations signataires s'associent à la démarche de l'Association des Parents d'Elèves du C.N.R. Paris pour demander le respect des promesses faites et des engagements pris.

Ces organisations saisissent dès aujourd'hui le médiateur de la Ville de Paris.

Elles se réservent d'engager ultérieurement toute forme d'action si les conditions de la prochaine rentrée ne sont pas garanties dans les deux lycées considérés ».

(adopté le 22 mai 1980)

# Création dans l'Armée de Terre d'un Conservatoire de musique

*La musique militaire a le don d'émouvoir les foules, elle est seule capable de donner aux solennités toute l'élévation désirable. De tout temps, elle versa, pour reprendre l'expression de Baudelaire « quelque héroïsme au cœur des citadins ». Rehaussant l'éclat de certaines cérémonies publiques, les formations de musique militaire constituent en fait un incomparable instrument de relations publiques et elles contribuent largement au maintien et au resserrement des liens entre l'Armée et la Nation.*

*Il y a enfin que son rôle artistique et social est important puisqu'elle participe à l'essor de l'art musical en facilitant la formation et le perfectionnement des harmonies et des fanfares civiles pour lesquelles elle constitue une sorte de conservatoire populaire.*

*Général LAGARDE*
*Chef d'État-Major de l'Armée de Terre*

## HISTORIQUE

Sous diverses formes, la musique a toujours été associée aux Armées. Et si de nos jours, les musiques militaires ont un rôle... musical, il n'en a pas toujours été ainsi.

En effet, dans l'Antiquité, la « Musique militaire » se compose exclusivement de sonneries de trompettes destinées à inciter les troupes au combat et à transmettre les ordres.

En **France**, les Gaulois adoptent également la lyre et la harpe apportées par les Romains et les chants des bardes réveillent l'ardeur des guerriers, (sauf dans un certain petit village gaulois bien connu des Français !).

Les Rois et Seigneurs du Moyen-Age emmènent dans leur campagne troubadours et ménestrels, mais la musique évolue peu.

En fait, il faut attendre le règne de **Louis XIV** pour qu'apparaissent les premières tentatives de réglementation et d'uniformisation des corps.

Une ordonnance du 10 juillet 1670 établit l'unité des signaux battus par les tambours dans l'infanterie, deux autres, en 1672 et 1683, fixent le nombre des musiciens attribués aux corps, tandis que **Lulli** compose des morceaux de musique. Les corps de musique restaient néanmoins liés à la fantaisie des colonels... et à leur fortune. Il était fréquent que les musiciens soient en majorité des civils, payés par une cotisation particulière perçue auprès des officiers du régiment.

Le 24 août 1762, **Louis XV** autorise le **Maréchal de Biron**, colonel des gardes françaises, à former une musique comprenant 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 cors et 4 bassons, dont l'entretien, estimé à 18.000 livres, est supporté par le trésor public.

En 1763, les gardes suisses sont constitués. 16 musiciens sont affectés à la garde servant près du Roi. Mais le chant était jusqu'alors enseigné presque exclusivement par les maîtrises. 1783 voit la création d'une école de chant militaire. Le 17 mars 1788, une nouvelle étape est franchie. Les musiciens d'État-Major, les tambours et cornets des différentes unités passent sous l'autorité d'un tambour-major tandis que l'on crée le poste d'officier de musique, chargé de la surveillance et de la police du corps de musique.

Les musiques participent aux « parades d'honneur et défilements », aux messes militaires, et sont souvent composées en partie de musiciens étrangers (Suisses, Allemands).

Pendant la Révolution, les corps de musique militaire se désagrègent. Un ancien capitaine des gardes nationales, **Sarette**, obtient du comité militaire de la municipalité de Paris que soit maintenue une « musique de la garde nationale parisienne ». Il est également l'inspirateur du Conservatoire National créé par la Convention le 12 Thermidor An II, sur la proposition de **Marie-Joseph Chénier**. La musique militaire connaît un renouveau : **Cherubini, Gossec, Mehul** composent de nombreux hymnes.

L'Empire porte l'effectif des musiques régimentaires à 24 exécutants et les gardes consulaire et impériale ont 40 à 50 musiciens. **Napoléon**, pourtant, n'est guère mélomane. A une question du compositeur **Grétry** sur sa musique préférée, il répondit : « c'est celle qui empêche le moins de penser aux affaires de l'État ». Mais il apprécie quand même l'influence de « ces mâles harmonies qui inspirent l'audace et le courage, et dont l'action s'exerce si puissamment sur la sensibilité des troupes ».

En 1836, est créé un « gymnase musical » chargé de l'éducation musicale des musiciens militaires.

Le problème des « gagistes » reste posé. Plus civils

que militaires, ils sont peu disciplinés, mais néanmoins indispensables, si bien que supprimés en 1839, ils sont rétablis 6 ans plus tard. La même année, le nombre des instrumentistes est fixé à 50 dans l'Infanterie, 40 dans l'Artillerie et 36 dans la Cavalerie.

Le 24 juillet 1846, un premier festival de musique militaire est organisé à l'hippodrome des Champs-Elysées et réunit 40 bandes régimentaires et 2 000 exécutants. Les musiques subissent le contre-coup de 1848, mais **Napoléon III** leur rend leur prestige. Un décret du 16 août 1854 améliore sensiblement la condition morale et matérielle des musiciens. Le chef de musique est désormais un officier, les musiciens sont répartis en trois grades : sergents-majors, sergents et caporaux. Le gymnase est supprimé, tous passent désormais par le Conservatoire, ce qui améliore leur virtuosité.

En 1867, à l'exposition universelle de Paris, les 10 principales musiques militaires d'Europe se réunissent.

Cependant, pendant les guerres, les musiciens ne se limitent pas à un rôle musical. Pendant le Second-Empire, et la première guerre mondiale, les musiciens servent souvent de brancardiers et d'ambulanciers.

En 1927, les solistes et les chefs de pupitre acquièrent la possibilité d'accéder au statut de militaire de carrière ; 3 ans plus tard, le grade maximum des chefs de musique est porté à commandant.

En 1935, **René Challans**, sous-chef de musique du 5ème Régiment d'Infanterie, stationné à Courbevoie (où il existait une école de sous-chef de musique) reçoit le grand prix de Rome. L'école est transférée à Clermont-Ferrand de 1940 à 1942, puis supprimée.

Après la guerre, les musiciens militaires doivent préparer les examens par leurs propres moyens. Un Centre de Formation et de Perfectionnement des Sous-Officiers musiciens de l'Armée de Terre est créé en 1965.

En 1978, une dernière réforme donne aux musiques militaires leur aspect actuel. Elles assurent désormais le soutien musical des cérémonies militaires et assurent des prestations lors de manifestations à caractère patriotique ou au profit des collectivités et associations civiles qui en font la demande.

## RECRUTEMENT ET FORMATION

Le recrutement des personnels d'active se fait par concours ou par engagement.

### Par concours

Les chefs de musique sont recrutés après un stage d'au moins 6 mois. L'entrée à ce stage se fait sur concours, ouvert aux militaires, et aux civils ayant satisfait à leurs obligations militaires. Ils doivent être âgés de plus de 34 ans et moins de 45 ans.

Les sous-chefs de musique sont recrutés par concours parmi les militaires non officiers servant au-delà du service militaire actif et parmi les civils de moins de 40 ans ayant satisfait à leurs obligations légales.

### Par engagement

Les engagements volontaires peuvent être contractés au titre de :

— l'École Nationale des Sous-Officiers d'Active (ENSOA) avec la spécialité de musicien. Ces sous-officiers sont tous affectés dans l'Infanterie après les 9 mois de stage à Saint-Maixent. Le niveau général nécessaire doit être au moins celui du B.E.P.C. Le niveau technique, celui de fin d'études d'un conservatoire national ;

— la spécialité « musique » comme Engagé Volontaire Spécialiste (E.V.S.P.) auprès des corps supports de chaque musique. L'affectation dans la formation musicale a lieu après la période d'instruction d'une durée de 2 mois. L'engagé est nommé caporal-chef à six mois de service, il perçoit la solde de caporal-chef au-delà de la durée légale à partir du 13ème mois de service et peut poursuivre sa carrière, soit à ce grade, soit en passant les examens qui ouvrent l'accès au Corps des sous-officiers. Le niveau souhaitable est celui du cours moyen ou supérieur d'un conservatoire national.

Les appelés quant à eux sont affectés dans les formations musicales en fonction de leur formation et des besoins exprimés annuellement par les corps supports.

Les chefs de musique sont chargés d'instruire et de diriger les formations musicales des Armées.

Les sous-chefs de musique participent, sous leur autorité, à l'encadrement et à l'instruction de ces formations.

La formation technique de tous les **personnels d'encadrement est assurée par le Conservatoire Militaire de Musique de l'Armée de Terre.**

Cette école dispense des cours par correspondance aux militaires engagés qui préparent divers examens musicaux à tous les niveaux.

Les cours sont suivis de stages débouchant :
— sur l'attribution du Certificat Technique numéro 1,
— sur l'attribution du Certificat Technique numéro 2,
— sur le concours de recrutement des Sous-Chefs de musique des trois armées,
— sur le concours de recrutement des Chefs de musique des trois armées.

Les concours de recrutement des Chefs et Sous-Chefs de musique sont accessibles aux musiciens civils ayant satisfait aux obligations du service national. En cas de succès à l'un de ces concours, l'intégration dans l'armée se fait :
— au niveau du grade d'Adjudant pour les Sous-Chefs de Musique,
— au niveau du grade de Sous-lieutenant pour les Chefs de musique militaire,
— au niveau du grade de Commandant pour les Chefs de musique des armées (concours spécial réservé aux candidats âgés de plus de 34 ans).

## ORGANISATION ACTUELLE DES MUSIQUES MILITAIRES

Le volume des effectifs accordés aux musiques mili-

taires détermine leur appellation, selon le tableau suivant :

| Type de musique | Chef de musique | Sous-chef de musique | Sous-Officiers | H.D.R. instruct. | Total |
|---|---|---|---|---|---|
| Principale | 2 | 1 | 10 | 89 | 102 |
| Régionale | 1 | 1 | 6 | 55 | 63 |
| Divisionnaire | 1 | 1 | 5 | 46 | 53 |
| Régimentaire<br>Musique<br>Fanfare | | | <br>4<br>3 | <br>29<br>19 | <br>33<br>22 |
| Outre-Mer | | 1 | 2 | 20 | 23 |
| École | | | élèves en nombre variable | | |

Certaines musiques ont droit à tout ou partie de leur effectif en postes budgétaires de musiciens uniquement affectés à cet emploi. Tous les autres musiciens ont une double qualification, musicale et militaire. Tous les corps, écoles et centres d'instruction gardent néanmoins le droit de créer une clique ou un groupe de trompettes à 12 exécutants pour effectuer les sonneries réglementaires.

Toutes les musiques participent aux cérémonies militaires et patriotiques. Elles peuvent également effectuer des prestations au profit des collectivités et associations civiles qui en font la demande. Dans ce cas, les formations réglementaires sont employées en priorité.

## FORMATIONS MUSICALES DE L'ARMÉE DE TERRE

**1. Musiques principales** (102 exécutants)

— Musique principale des Troupes de Marine, Rueil-Malmaison
— Musique principale de la Légion Étrangère, Aubagne
— Musique principale de la 6ème Région Militaire, Metz.

**2. Musiques régionales** (63 exécutants)

— Musique régionale du 8e R.T., Suresnes
— Musique régionale du 43e R.I., Lille
— Musique régionale du GMR 3, Rennes
— Musique régionale du 57e R.I., Bordeaux
— Musique régionale du GMR 5, Lyon
— Musique régionale du 153e R.I., Mutzig
— Musique régionale des F.F.A., Rastatt.

**3. Musiques divisionnaires** (53 exécutants)

Ces formations sont implantées à Versailles, Tours, Amiens, Rouen, Caen, Angers, Saint-Maixent, Brive, Toulouse, Clermont-Ferrand, Fréjus, Béziers, Verdun, Nancy, Reims, Dijon, Donaueschingen, Berlin.

**4. Formations particulières** (53 exécutants)

— Musique du 9e R.C.S., Dinan
— Musique du 1er R.C.P., Pau
— Musique du 6e B.C.A., Grenoble
— Musique du 2e R.E.P., Calvi.

**5. Musiques régimentaires** (34 exécutants)

— R.M.T., Montlhéry
— S.M.A.T., Chateauroux
— 501e GTCA, Beauvais
— 1e R.P.I.Ma, Bayonne
— 27e B.C.A., Annecy
— 11e B.C.A., Gap
— 1e R.I., Sarrebourg
— 30 G.C., Luneville
— 152e R.I., Colmar
— 8e G.C., Wittlich
— 24e G.C., Tubingen
— 42e R.I., Offenbourg.

**Fanfares de cavalerie** (22 exécutants)

— 501e R.C.C., Rambouillet
— 6e R.C., Orléans
— 7e R.Ch., Arras
— E.A.A.B.C., Saumur
— 5e R.Ch., Périgueux
— 1e R.H.P., Tarbes
— 8e R.H., Altkirch
— 18e R.D., Mourmelon
— 5e R.D., Valdahon
— 1e R.C., St Wendel
— 1er R.S., Spire

**7. Musiques des écoles**

Collège St-Cyr, Prytanée La Flèche, Collège du Mans, ENTSOA-Issoire, Collège d'Autun.

**Tous renseignements complémentaires peuvent être obtenus au :** C.M.M.A.T. — Caserne Guynemer — Rueil-Malmaison — tél. 749.13.22, poste 223.

# LE PATRIOTISME DE CHOPIN

par

E. LELOUCH

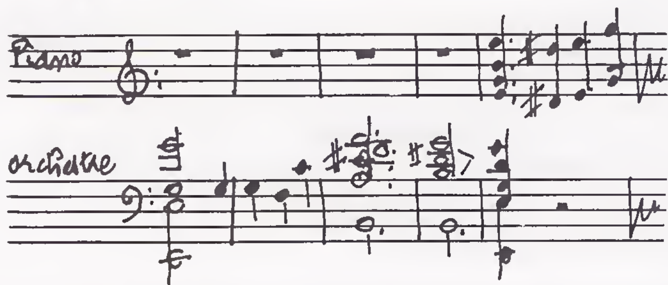
Professeur d'Education Musicale *

**Concerto en mi mineur — Premier mouvement**
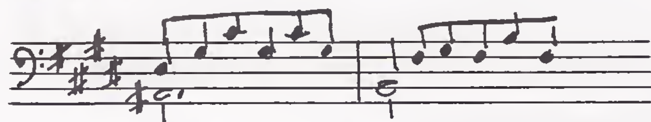
Avec la sagesse d'un écolier, Chopin fait entendre, cérémonieusement à l'orchestre, tous les thèmes *« à l'état brut »* qui vont orner le premier mouvement. Il semble vouloir d'abord les soumettre à l'approbation du public.

Cette façon classique et traditionnelle de nous présenter, en quelque sorte, *« le menu »*, surprend un peu, si l'on considère que Liszt, qui est un *« fonceur »* dans le concerto en mi bémol, attaque, pour ainsi dire, par surprise ; et que, Beethoven, dans le dernier mouvement du concerto *« L'empereur »* en mi bémol (on notera la similitude de la tonalité) prépare le thème par étape, par tâtonnement, comme dans la première symphonie.

Toutefois, ce n'est que lorsque l'orchestre n'a plus rien à dire que le piano prend le *« relai »*. Le dernier accord de l'orchestre, en mi mineur, arrivant après une cadence parfaite, se substitue au premier accord du piano ; en sorte que l'un traîne derrière lui toute la lassitude de cette conclusion, et que l'autre attaque avec une vigueur toute nouvelle.




Après le deuxième thème, déjà cité, où la seule agressivité se traduit par le rythme symbolique ♩. ♪ , un chant aux lignes marmoréennes, en mi majeur, se présente — droit comme un I —. C'est à peine si l'accord de septième diminuée vient rider ce passage d'une sérénité exemplaire, dont la quiétude est encore renforcée par la pédale de si à la main gauche.
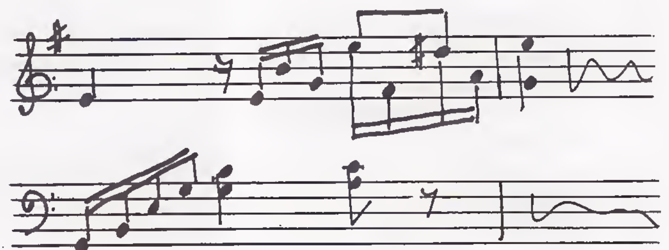


Ces deux thèmes sont reliés par des traits d'une grande souplesse mélodique et rythmique.

On a souvent argué que Chopin, à l'opposé de Beethoven, n'était pas l'homme de l'orchestre ; son inspiration, d'ordre essentiellement pianistique, n'exclue pas les sonorités de violoncelle, à la main gauche.
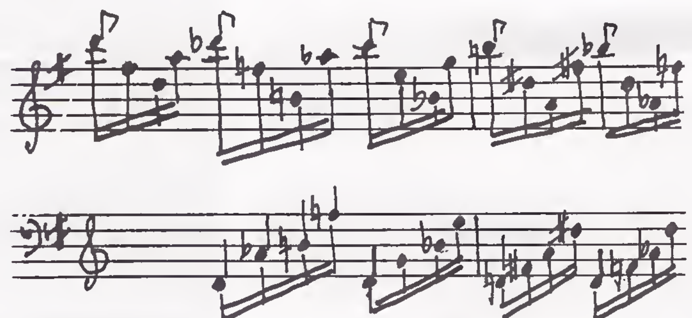
La différence de registre et de timbre, avec l'orchestre, crée une certaine transparence, identique à celle qui existe entre le piano et la contrebasse, dans la musique de jazz. La confrontation de l'orchestre et du piano, permet au pianiste de jouer continuellement sur du *« velours »* en traînant un halo orchestral derrière lui, qui semble ne pas peser plus lourd que son ombre.

Chopin n'ignore cependant pas les rigueurs du concerto Il sait interrompre l'orchestre pour mettre en évidence un passage de virtuosité ; mais, à l'inverse de Liszt, qui fait son numéro acrobatique en faisant des cabrioles et en s'attachant des grelots aux chevilles : la virtuosité de Chopin est inséparable de l'expression et de la tendresse. C'est un *« écorché vif »*. Lorsqu'il croit abandonner un thème pour rappeler qu'un concerto est, aussi, une œuvre virile et spectaculaire, sa sensibilité le trahit, et les traits les plus ambitieux portent les séquelles de la nostalgie précédemment évoquée.



Le chromatisme de ce passage, aux accents à la fois debussystes et fauréens, trahit le tourment de Chopin qui va s'accrocher obstinément à cette pédale de ré ; comme s'il pressentait *« qu'il est encore trop tôt »*.

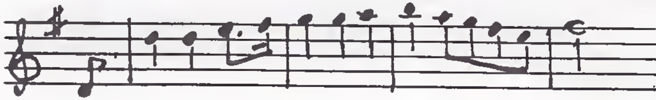
Une force mystérieuse l'oblige à repousser le chant des sirènes ; ces harmonies subtiles et délicates seront exploitées avec plus de bonheur, par les compositeurs déjà cités.





* Voir EDUCATION MUSICALE n° 244, 246, 247,254,256,259 et 262.

Si la virtuosité est dénuée de tout soutien orchestral, ce qui semble parfaitement logique ; on s'étonne que ce chant si frêle se lance, seul, dans la *« grande aventure »*.



Cette rupture avec l'orchestre donne au passage un air timoré, désemparé. L'orchestre va-t-il répondre à tant de sollicitations ?

Précisément, c'est parce qu'il y répond que le thème atteint cette chaleur humaine si pénétrante.

Le volet du tryptique se referme quand l'orchestre finit là où il a commencé. Chopin lui laisse le soin de conclure. Comme la première fois, la nuance s'amenuise sur une cadence parfaite de mi mineur. On croit le morceau terminé, mais par un brusque retour de flamme, un dernier accord le ressuscite : après le coup d'une émotion passée, le cœur s'est mis à battre, quelques instants encore...

La composition d'une œuvre mettait Chopin à la torture. George Sand l'a vu travailler des heures entières sur une mesure, sur un accord, retouchant, ajoutant, raturant.

On a peine à imaginer qu'une musique si fluide, si limpide, si pleine de fantaisie, ait coûté un pareil effort, tant elle paraît jaillir spontanément.

Ce fait nous démontre à quel point Chopin possédait le goût du « fignolé ».

La facilité n'est, en fait, que l'apparence d'un métier contre lequel l'esprit critique doit réagir à tout instant.

Contrairement à ce que prétendait Madame de Sévigné, *« les premiers sentiments ne sont donc pas, obligatoirement, les meilleurs »*.

Le jaillissement spontané d'une œuvre ne révèle que les premiers espoirs qu'elle porte en elle, c'est-à-dire l'idée plus les imperfections. La difficulté pour un compositeur est de faire en sorte que la perfection d'une œuvre n'étouffe pas la pensée.

Bon nombre d'œuvres disparaissent à cause de ce souci du détail qui cache la pensée directrice de l'œuvre. Comme certaines toiles de Nicolas Poussin ou quelques sculptures de Michel Ange.

Ce qui ne veut pas dire que la beauté finie ne fait pas appel à d'autres sensations mais, paradoxalement, la perfection abusive d'une œuvre fait ressortir les imperfections dues aux soins excessifs qui ont été apportés.

Les accords, les modulations de G. Fauré, ne comprennent aucune faille ; mais ce trop grand souci du détail dissimule le sens du drame chez ce compositeur.

En revanche, Berlioz qui écrivait des mélodies sans parvenir à les harmoniser spontanément, se révèle comme étant un dramaturge incomparable.

Beethoven, qui n'utilise pas tous les registres du piano et qui donne à l'aigu et au grave de cet instrument des proportions démesurées, accroît le côté passionnel.

Il conviendrait, néanmoins, de ne pas schématiser un pareil jugement. Il y a, bien entendu, un dosage à respecter dans l'échelle des valeurs. C'est l'unique fausse note du récital qui fera apprécier la technique de l'artiste. Mais l'œuvre ne doit pas succomber sous l'avalanche de tous les passages ratés. Ceci tend à démontrer qu'il doit exister une certaine tension de la part de l'auditeur.

Un relâchement dû à une trop grande sécurité, placerait l'auditeur en face d'une œuvre qu'il considérerait comme incomplète, parce que, lui-même, ne pourrait pas répondre favorablement à cet écho.

L'orchestration un peu délaissée de Chopin met en valeur la fluorescence du piano.

Le manque de polyphonie retire à l'œuvre une certaine complexité harmonique, donc les sentiments qui sont exprimés se révèlent très directs.

Pourquoi la complexité harmonique (admise chez Bach ) devient-elle alors indésirable dans le cas de Chopin ?

La réponse est parfaitement claire, il s'agit de faire un choix *« des dominantes »* à employer.

Ces dominantes ne sont d'ailleurs pas forcément les mêmes chez tous les compositeurs. Il convient de les utiliser en tenant compte des inflexions naturelles et du penchant à les exprimer.

Un autre facteur intervient alors ; c'est celui du hasard de la naissance.

Le génie que l'on attribue à Chopin, pour ne citer que lui, est dû uniquement à un jeu de hasard.

En effet, que serait-il advenu si cette âme romantique avait vu le jour un siècle plus tard ou encore si elle avait dû rivaliser ou affronter des Boulez, Xénakis, J. Cage, etc., étant entendu que la comparaison peut également s'effectuer en sens inverse ?

Un compositeur digne d'être reconnu et adulé par ses contemporains est donc un compositeur qui vit en étroite communication avec son siècle, en ayant un œil sur le passé et l'autre sur l'avenir.

Le passé, pour Chopin, c'est Mozart qu'il admirait et dont certains traits ressuscitent le charme poétique. L'avenir, c'est Fauré et Debussy. Tout comme l'on peut dire que le passé, cans le cas de Debussy, c'est Chopin et que l'avenir, c'est Messiaen. Il y a donc un système de tuilage permanent. Pour que la croyance en l'art subsiste, il convient donc de ne pas aller chercher trop loin dans le passé, et de ne pas brûler les étapes du futur.

C'est la raison pour laquelle les compositeurs « attardés » ne disposent d'aucun crédit, et que les *« révolutionnaires »* qui refusent l'héritage acquis en commun sont suspectés de haute trahison envers leurs contemporains.

En réalité, le cas de Chopin est beaucoup plus complexe. Il personnalise ce qu'il découvre chez les autres. Les doigts de Chopin métamorphosent dans une large proportion les acquisitions passées et à venir.

Après l'audition de la première symphonie de Beethoven, on est en droit de se demander : Mozart ou Beethoven? comme l'on peut dire Schumann ou Mendelssohn ?, au sujet des romances sans parole.

Mais dans le cas de Chopin, on dira invariablement :

Chopin, rien que Chopin ; même si l'on démontre que certaines phrases sont empruntées à Mozart, que les ornements appartiennent à Bach, ou que les accords prépareront la venue future de Fauré, alors, pourquoi ?

Tout simplement parce que la dissection d'une œuvre ne donne pas la dimension de cette œuvre. On n'expliquera jamais le caractère d'une personne en lui retirant ses organes.

Il y a donc, plus particulièrement dans le cas de Chopin, une dimension supplémentaire qui échappe à l'analyse.

On n'explique rien en voulant expliquer, sinon à démontrer que l'on n'a pas tout expliqué, car lorsqu'on aura étalé au grand jour tous les procédés analytiques, syntaxiques et morphologiques, on s'apercevra que Chopin n'a pas comparu devant nous et que c'est seulement la carcasse d'une œuvre qui nous a été présentée.

Écrire de la musique, c'est donc : se servir de ce qui existe pour faire apparaître ce qui n'existe pas.

De la même façon, le touriste, en présence d'une cathédrale, aura tendance à *« oublier »* les quelques tonnes de pierres qui ont été apportées, pour admirer la forme d'un portail, d'une ogive, ou d'une abside, donc la forme du vide. Mais ce vide aura une inter-action sur la masse de la pierre, tout comme le « non défini » d'une œuvre renverra à la structure de cette même œuvre.

Un compositeur est le porte-drapeau d'une époque dans la mesure où il n'empiète pas sur le terrain d'autrui et aussi dans la mesure où il transcende les différents courants, ce qui est, en l'occurrence, assez contradictoire.

Que peut-on reprocher à Vivaldi, sinon de ne pas avoir été Mozart.

Pourtant, Vivaldi a suivi fidèlement l'esprit de son siècle, il a même été un novateur puisque le violon a pris un essor particulier à partir de lui. Cependant, la structure ne renvoie pas toujours au *« non défini »* alors que chez Mozart, il y a un équilibrage permanent entre le fond et la forme. Mozart a fait en outre *« le plein »* des tendances et assuré le ralliement de tous les courants, alors que Vivaldi et Scarlatti n'exploitent que partiellement ce qui sera repris avec plus de bonheur chez ce compositeur. Sous cet angle-là, Mozart est donc le plus mozartien des « sous Mozart » de son époque.

De la même façon, Chopin réunit à lui les fragments épars d'un romantisme assez diversifié.

C'est cette compréhension globale du romantisme, et ce sens de la synthèse qui révèlent, chez Chopin, l'aspect que nous lui connaissons.

Il n'est pas aussi bouillonnant que Schumann, mais tout de même moins mièvre que Mendelssohn.

Allier les différents courants peut donc également signifier rechercher la tangente.

La personnalité de Chopin, c'est donc celle des autres avec les excès en moins.

★

Peut-on parler de procédés lorsqu'on entend une œuvre de Chopin ?

Tous les compositeurs ont « leur recette » et Chopin n'échappe pas à cette exigence.

Mais, chez lui, il y a, presque invariablement, un renouvellement des formules qu'il utilise.

Les répétitions sont monnaie courante, mais la seconde fois est toujours différente de la première : Chopin ignore la similitude.

Lorsqu'il ne modifie pas un passage, le souvenir déjà vécu surcharge la mélodie.

On serait, naturellement, tenté d'imaginer que chez tous les compositeurs les mêmes effets peuvent être observés, lorsqu'on applique les mêmes moyens.

Il faut bien comprendre que la nostalgie perpétuelle, évoquée par Chopin, nous projette vers un univers irréel qui trouve ses attaches avec le passé : c'est-à-dire vers ce qui a déjà été vécu ou entendu ; d'où une interpénétration constante des thèmes qui procurent à l'oreille l'impression d'une polyphonie déphasée, en perpétuelle mutation.

C'est la superposition de nos états d'âme qui engendre cette croissance dans la mélodie.

Quant au rythme, il est étroitement soudé au chant. Il impose sa loi, mais se trouve modifié par « l'élasticité » de la main droite. Son rôle double est de faire face au courant et de tenir, en quelque sorte *« la barre »*.

Ceci nous amène tout naturellement à exposer la fonction du rubato.

Où s'arrêtent les limites du rubato ?

A coup sûr, il faut une compensation dans l'emploi du rubato. Le temps perdu pendant lequel l'interprète se surprend à « flâner » doit être rattrapé. Si nous perdons quelques secondes au début d'une phrase, la compensation doit être égale à la perte de temps subie au début de cette même phrase.

Il y a donc un resserrement de tous les éléments sonores : donc, la liberté n'est qu'apparente.

Néanmoins, si l'on compare le rubato d'Alfred Cortot à celui de Dinu Lipatti, on s'aperçoit qu'il y a une différence fondamentale de conception entre ces deux rubato : l'un est très affirmé, l'autre est seulement sous-entendu, et nous n'avons pas, pour nous guider, l'arbitrage de Chopin. C'est donc l'auditeur qui tranchera en se reconnaissant ou en ne se reconnaissant pas dans une œuvre et qui, par « ricochet » reconnaîtra Chopin.

C'est évidemment très grave car Chopin n'est pas, obligatoirement, conforme à la représentation du plus grand nombre.

Doit-on s'efforcer d'être fidèle à cette représentation collective ?

La réponse est oui, car, sans cela, il faudrait aussi détruire le mythe de Jeanne d'Arc ou de n'importe quel autre héros.

Lorsqu'on parle de l'imagination, on pense aux états d'âme qui ne sont en fait que des instantanés de la vie ; ce sont des fenêtres ouvertes sur le monde. On ne peut donc pas considérer que l'œuvre de Chopin commence à un moment donné, mais plutôt que nous allons entrer en communication avec ce monde qui existait déjà.

La fenêtre a toujours existé, même lorsque nous ne la regardions pas.

De la même façon, on conçoit mal qu'un morceau puisse se terminer sur le dernier accord.

Un morceau qui s'achève sur le dernier accord est, en réalité, un morceau qui s'est terminé bien avant, ou qui n'a jamais commencé.

La musique de Chopin n'est pas seulement faite pour être entendue ; au-delà de l'excitation sonore, il existe bien autre chose.

La musique est un miroir qui renvoie sa propre image à l'infini.

Une autre redistribution sonore se greffe sur ce qui a été entendu : le passé, le présent, le réel et l'irréel se mêlent étroitement, se juxtaposent sans que l'on puisse saisir la part qui revient à chaque sentiment exprimé.

C'est cela la part de l'auditeur ; il intervient seulement dans un domaine où le compositeur croit devoir se retirer pour ne pas empiéter sur le terrain de l'auditeur.

L'œuvre créée ne lui appartient plus, puisqu'elle suscite des réactions improvisées chez l'auditeur.

On comprend ainsi pourquoi certains auditeurs s'attribuent les intentions de Chopin en le *« reconnaissant »* dès les premières mesures.

En réalité, ils ne font qu'approfondir la connaissance qu'ils ont d'eux-mêmes.

Le fossé qui sépare le compositeur de l'auditeur doit se combler, lorsqu'il s'agrandit, l'auditeur perd contact avec sa propre réalité.

Cette vision, en apparence simpliste, confirme que le compositeur n'est pas totalement le compositeur de son œuvre. Cela est vrai pour Chopin mais également pour n'importe quel autre compositeur plus particulièrement, de la période romantique, étant entendu que l'imagination a une part plus réduite pendant la période classique.

Lorsque Lully écrit de la musique à la gloire de Louis XIV, l'attention de l'auditeur se concentre sur un seul homme, en l'occurrence le roi, qui offre une image reproduite à des millions d'exemplaires — nous dirions aujourd'hui qu'elle est stéréotypée.

Lorsque nous entendons de la musique de Chopin, nous nous sentons tous concernés ; mais comme nous pensons différemment, cette musique ne peut être comprise et perçue de la même manière, puisqu'elle atteint les couches profondes de chaque être en particulier.

C'est sans doute pour cette raison que l'œuvre de Chopin ne semble pas avoir de début ni de fin.

L'œuvre est semblable à l'histoire. Elle ne reste pas prisonnière de la partition ou du livre.

En changeant les mots, les personnages et les situations cessent d'être figés.

En perfectionnant la facture des instruments et en renouvelant les interprètes, les sentiments exprimés sont en perpétuelle évolution.

Nous serions, probablement, tous très émus d'entendre un récital Chopin, sur le piano de Chopin.

Nous aurions l'impression, très noble, de ressusciter l'âme de ce dernier ; mais, cette minute d'euphorie passée, quelle effroyable déception serait la nôtre.

Face à nos pianos actuels qui représenteront également, n'en doutons pas, pour les générations futures de simples balbutiements, nous opposerions, dans l'immédiat un piano dont la facture ne peut être confondue avec celle de nos pianos actuels.

L'œuvre est donc ce que le compositeur a créé et ce que l'auditeur redécouvre à travers elle.

Qu'importe si cette découverte ne correspond pas à la réalité.

Notre souci n'est pas de rechercher si Chopin a réellement été « le cygne » décrit par Schumann.

La seule réponse est, sans conteste, celle qui s'impose à nous par la musique : Beethoven cesse d'être sourd à partir du moment où il compose, puisque nous l'entendons.

Cette juxtaposition, nous la retrouvons également au sein même de la musique de Chopin, et dans une certaine mesure, la main gauche ignore ce que fait la main droite.

Il arrive, en effet, souvent, que la main gauche soit très tonale, mais que par glissements successifs, la main droite donne l'impression d'amorcer une bi-tonalité.

Dans la plupart des cas, il s'agit seulement d'appoggiatures, en assez grand nombre, de notes de passage, ou d'une note insolite qui vient se mêler à l'accord de la main gauche, bien que n'en faisant pas partie.

Chopin reste maître dans l'art de manier la dissonance, mais la dissonance devient presque consonance, tant les précautions qu'il emploie pour la faire surgir sont infinies.

De même, les marches harmoniques sont en assez grand nombre. D'une façon générale, Chopin les répète suffisamment pour que l'auditeur s'amuse à découvrir la suite de ces notes reproduites avec une grande conscience et une rigueur mathématique.

C'est, en général, le moment choisi par Chopin pour dévier le cours de la conversation et substituer une formule ou une note qui n'est pas en rapport avec la progression suivie.

La surprise est donc un élément important dans l'œuvre de Chopin, mais en tout état de cause, cette surprise est attendue. On pourrait d'ailleurs admettre, paradoxalement, que la surprise serait de ne pas avoir de surprise et continuer la progression des marches qui finiraient par ressembler à un devoir d'harmonie.

Mais, en dehors de l'intérêt suscité par cette réflexion, il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre de Chopin en serait considérablement amoindrie.

Il est clair que l'influence de J.S. Bach se manifeste précisément, dans certaines marches harmoniques chromatisantes qui portent la marque du Cantor de Leipzig, et dans l'emploi de l'ornementation et des groupetti.

Comme ce dernier, il ne connaît pas de trêve, jamais d'arrêt, de repos dans la trame mélodique.

Ces deux compositeurs ont le sens de la continuité sonore. Néanmoins, il faut admettre que si les procédés utilisés sont les mêmes, ils ne s'expriment pas de la même façon.

Le souffle de Bach passe bien à travers l'œuvre de Chopin, mais la continuité sonore paraît plus grande chez

Bach du fait que les modulations sont moins hardies.

La modulation a tendance à fragmenter une œuvre, alors que l'absence totale de modulation qui serait, à la limite, le chant grégorien donne à l'œuvre un souffle ininterrompu.

Ce souffle immense qui part du Chant Grégorien, en passant par Bach et Chopin, trouvera un adepte en Wagner qui créera la mélodie continue.

La forme cyclique, qui se réclame de la continuité, innovée par César Franck est elle aussi, probablement, dans la tradition de ce grand courant musical.

Mais, alors que César Franck manifeste un goût prononcé pour certaines formes symétriques, notamment dans la sonate pour Violon et Piano, dont le dernier mouvement est un réel canon.

Chopin, s'inspirant de l'ornementation byzantine ou arabe, fait éclater l'espace symétrique sonore ; le motif est chaque fois varié dans ses détails, et la répétition n'est jamais textuelle.

Le compositeur utilise tous les genres d'agréments, groupetti, petites notes, ainsi que tous les procédés déjà cités.

C'est sans doute ce qui explique que les comparaisons et les références avec Couperin sont assez nombreuses.

Il convient, sur ce chapitre, de manifester une extrême réserve.

Si Chopin s'est inspiré du style des clavecinistes, c'est, en revanche, bien le piano qui est présent dans son œuvre, ce qui tend à démontrer que l'on peut être héritier d'un procédé, tirer parti d'un style, sans s'intégrer soi-même dans ce style. C'est peut-être cela la marque du génie.

Un génie que Schumann avait pressenti en déclarant après la mort de Chopin : *« L'âme de la musique a passé sur le monde ».*

Cependant, l'âme de Chopin revit encore à travers une valse, un prélude ou une mazurka.

Les années, et peut-être les siècles, ne parviendront pas à ternir cette fraîcheur d'inspiration qui se renouvelle, dès que retentit la première note.

La répétition, après le stade d'émerveillement passé, est cependant ce qui use le plus une œuvre.

Mais, ce qui fait l'originalité de Chopin, c'est qu'avec lui, c'est toujours la première fois...

# UN LISZT OUBLIE *

## LE LISZT DES MELODIES

par S. MONTU

### Les faces du génie de Liszt à travers ses Mélodies

Si, à la lecture, à l'audition d'oeuvres caractéristiques et singulièrement d'un ensemble de mélodies, on tente de définir la personnalité du compositeur, on aborde un problème impossible à résoudre.

Le choix des poèmes reflète déjà les aspirations renouvelées, parfois désordonnées ou opposées du musicien, ce choix entrainant une conception, une interprétation musicales des poèmes extrêmement diversifiées. Les vicissitudes de la vie de l'artiste, ses réactions souvent excessives, nous en trouvons le reflet dans ses écrits et son abondante correspondance, mais aussi dans ses oeuvres vocales où il laisse parler son coeur, son instinct avec tout l'élan, toute l'angoisse, toute la tendresse et, il faut le reconnaitre toute l'exubérance parfois non contrôlée dont il est capable.

Ainsi, nous rencontrons l'amoureux romantique ou tendre, le dramaturge, le peintre, le mystique, le psychologue et à l'occasion l'humoriste. Chacune de ces faces présente plusieurs aspects aisés à déceler à travers l'inspiration musicale.

1) **L'amoureux** s'extériorise en une palette riche d'émotion, de tendresse, de sensibilité. La page la plus représentative, la plus attachante, celle où l'imagination musicale a la plus belle part est, sans nul doute, ce long poème vocal : **«Ich möchte hingehn»** (Dernier sommeil -ou- Si je pouvais m'éteindre) épitaphe de son amour pour Caroline de Saint Cricq, de l'élan de la cellule initiale basée sur l'accord de septième diminuée se dégage l'émotion douloureuse qui étreint le coeur de l'artiste, émotion qui ne se démentira pas lors de l'invocation à la mort de tonalité incertaine et mouvante, révèlatrice du désarroi de l'amoureux. L'idée de quitter le monde, de s'évanouir hors du temps lui apporte quelque apaisement. La poésie, le rêve l'envahissent. Au cours des trois périodes qui constituent la partie centrale de l'oeuvre (voir paragraphe «formes») le climat musical suit le rêve qui agit comme un baume sur le coeur déchiré. En sa nouvelle forme, le thème n'exprime plus la douleur; contemplatif, il est éclairé par des effets sonores dûs aux banals croisements de mains. Mais ce rêve est fuyant, changeant comme le décor devant lequel il se complait. Un rythme de barcarolle surgit soudain, comme la vision consolatrice, inattendue d'un lever du jour au bord d'un fleuve. La délicieuse ligne vocale (29) issue du thème très modifié, soutenue, chaleureuse, semble comme les images environnantes, embuée de brouillard, impression obtenue par la dualité rythmique binaire-ternaire entre la voix et le clavier. La barcarolle est abandonnée, le thème, en mineur, à découvert revient, insistant, les souffrances n'ont pas quitté le coeur de l'amant, et, c'est dans une ambiance mystique qu'il tentera de s'abimer, en extase aux sons des harpes célestes.

La désespérance plane sur toute l'oeuvre ; musicalement, la longue reprise du début nous la rappelle et amène une sombre réflexion très dépouillée, ponctuée par un cri de révolte aux intonations martelées dans l'aigu. Enfin de douloureux accords sur pédale résonnent dans le grave, implacables, inexorables. Ainsi s'achève dans l'accablement et la révolte ce poème d'amour.

Au nombre des mélodies animées d'un souffle romantique passionné on peut citer **«Joie d'amour»** (1859) aux élans ardents, **«Aimez, Aimez pendant la Vie Entière»** (30) aux strophes d'une chaleureuse expansion.

Lorsque LISZT chante l'amour tendre, admiratif le ton reste sans éclat, le mouvement demeure uniforme, l'émotion devient intime et profonde : **«Quels rêves doux et merveilleux»**, **«Je voudrais te voir encore»**. Deux mélodies **«Oh ! quand je dors»** et la **«Sérénade»** procèdent de la même intention expressive mais avec des langages différents ; la première, influencée par le goût français cède avec beaucoup de discrétion aux sortilèges du bel canto manié fort habilement, tandis que se manifeste un charme rêveur, un peu désuet dans les deux volets extrêmes de la **«Sérénade»**, le volet central étant plus passionné, plus mouvementé.

Galant, mais aussi imaginatif et conteur, tel est LISZT s'adressant dans **«Enfant si j'étais Roi»** à **«une femme»** s'opposant aux images musicales un peu clinquantes du récit de l'amoureux voulant séduire et étonner, l'adorable et séductrice phrase «pour un regard... un baiser» s'étale à loisir toute empreinte d'une voluptueuse tendresse.

2) Les récits, les poèmes, les légendes dramatiques conviennent particulièrement au génie de LISZT qui s'avère, dans ce genre de compositions, être un véritable **«dramaturge»** au sens romantique du mot.

Comme le metteur en scène, il nous met en présence du décor, des personnages, de leur «moi», de leurs démarches, de leurs extases, de leurs tourments ; il les suit, docile à la pensée du poète, il annonce, il introduit la scène, l'évènement qui bouleverse, le drame qui couve, qui éclate, les

* Voir EDUCATION MUSICALE n° 266,267,268

commentant avec une éloquence vibrante constatée précédemment dans quelques oeuvres capitales : **«La Loreley»**, **«La Fille du pêcheur»**, **«la Tombe des Aieux»**, sur lesquelles il semble inutile de revenir. Parfois son tempérament se plie mal à la naiveté des légendes hors du temps comme **«le Roi de Thulé» qu'il traite en drame romantique** Par contre, si la tradition a chanté et perpétué les amours malheureuses de héros médiévaux, LISZT sait trouver des accents touchants et sans emphase comme dans **«La Légende d'Hildegarde et de Roland»**, après deux accords équivoques, une phrase, plutôt une plainte s'élève, la froide solitude du monastère nous envahit : la voix est seule, à peine soutenue par de discrets et rares accords en syncopes. La brise dans le feuillage, les paysages de l'ile, rien ne peut faire oublier à la tendre Hildegarde, qui épanche sa douleur en un chant plaintif, le souvenir du noble Roland. Seule la cellule monacale entendra les plaintes de son âme souffrante qui veut encore espérer. Très habilement, le Majeur accompagnera toute cette supplique en forme de coda : Que Roland entende l'appel de celle qui l'attend fidèle et éplorée. Légende dramatique, mais aussi chant d'amour dans la retraite du monastère où LISZT nous invite à suivre Hildegarde ; il réussit pleinement en ce genre où l'expression des sentiments l'emporte sur le récit anonyme.

3) Réussites également pour LISZT le **«Peintre»**. Peintre contemplatif, admirateur, observateur sensible de la nature qu'il ne cesse d'évoquer avec émotion : **«La Paix sur les Sommets»**, **«le Pâtre»**, **«la Fleur des eaux»** déjà cités. Peintre rêveur au crépuscule, solitaire, immobile, il écoute le chant du rossignol et le murmure de la brise (**«Laisse-moi à mon Rêve»**), la ligne mélodique calme et sereine est coupée de jolies inflexions de quartes descendantes tandis que l'accompagnement en arpèges pianissimo évoque le vent léger bruissant dans les branches. La partie centrale du lied s'anime et s'éclaire. Toujours dans la nuance Pianissimo, l'insistance sur les accords de **Sol** Majeur et **La** bémol, l'alternance des rythmes binaire et ternaire, la mobilité de la ligne vocale se conjuguent en une sonorité floue, évocatrice de la lumière diffuse de la lune baignant choses et gens. Extatique, le chant s'éloigne, s'éteint doucement dans le rêve sur le clair accord de Sol Dièse Majeur.

Si LISZT est peintre, il est aussi, ô combien «coloriste». Aux remarques énoncées précédemment concernant **«le Sapin solitaire»** on peut ajouter la vision de l'arbre se dressant au milieu de la blanche et silencieuse étendue neigeuse; les pas y sont **«pesante»** et sourds à la fois. Le paysage comme l'ambiance musicale est sinistre. Pendant un court temps le sapin «s'humanise» il rêve et nous retrouvons un accompagnement traditionnel qui sans tarder laisse place à une nouvelle image : sur une terre aride, un palmier résiste aux ardents rayons d'un soleil brûlant, la descente chromatique en sixtes est agitée, inquiétante, presque barbare comme le paysage décrit par les rudes intervalles de la voix à découvert. L'appogiature du **«Do»** sur le **Si** bécarre dans l'accord terminal dégage une impression d'accablement propre à ces étendues désertiques et inhospitalières.

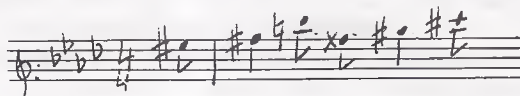
Aux longs exposés précédants concernant **«Les Trois Tziganes»** il y a lieu d'ajouter que le tableau du camp ne peut se concevoir qu'avec les couleurs vives des jupes des femmes. A travers les sonorités scintillantes, clinquantes, parfois agressives du piano, nous percevons les feux du camp et les habits bariolés des bohémiens ornés de bijoux de pacotille.

4) LISZT, **le croyant, le mystique** se manifeste assez peu dans les mélodies. Deux d'entre elles sont frappantes et se situent aux deux périodes extrêmes de sa production : **«O toi qui nous viens du Ciel»** (1843) et **«Invocation»** (1879). L'une et l'autre sont, musicalement, l'émanation d'une profonde croyance en un Dieu universel, on peut regretter que le timbre du piano ne puisse qu'imparfaitement traduire la sérénité qui se dégage des accords.

A un degré moindre **«les Cloches de Marling»** s'inscrivent dans cette lignée ; dès la seconde strophe, malgré la persistance régulière du tintement des cloches, une invocation monte peu à peu, se fait plus pressante, pour se terminer en une touchante prière caractérisée par la persistance rythmique et mélodique des phrases vocales.

Dans diverses mélodies les allusions à Dieu, aux bienfaits célestes ne sont pas rares, mais LISZT ne s'y attarde pas. Il est vrai qu'il écrira une oeuvre religieuse immense d'où l'effet théâtral n'est pas toujours exclu. Par contre, les pages vocales nommées et particulièrement la première sont signées du franciscain.

5) Si, comme il a été mentionné, la **Psychologie** de LISZT est présente clairement dans **«Faust-Symphonie»**, cette psychologie se manifeste aussi par intermittence dans nombre de pièces déjà nommées du LISZT romantique ou dramaturge. Cependant elle prend toute sa dimension dans des pages moins spectaculaires qui appartiennent aux trois époques de composition des mélodies. 1840 : **«Où court-il»** où dort-il ? qu'attend-il ? que veut-il ? quatre interrogations, quatre actes bien différents mais dictés par une idée fixe, retrouver son pays natal : chemin faisant, l'incertitude angoissée grandit ; elle seule compte et sera représentée par la permanence de la même formule rythmique et mélodique exposée au piano et au chant,



elle planera inexorable jusqu'à la fin s'intégrant à la supplique, aux éléments, au destin. Elle seule demeurera jusqu'aux dernières mesures ; le vagabond errant n'a pas encore retrouvé ce havre de bonheur, son pays natal ; l'effet est saisissant ; 1860 : Pour mieux comprendre la strophe de HEINE **«Anfangs wollt' ich fast vergazen»**, il est indispensable d'en indiquer la traduction littérale (12) : «D'abord, j'ai failli désespérer, Jamais je ne pensais pouvoir l'endurer.

Pourtant, je m'y suis fait enfin,
Mais ne me demandez pas comment» !

C'est un retour sur lui-même, une réflexion intime, profonde, inexpliquée que nous livre le poète dont le désespoir a failli envahir l'âme. Cette idée du désespoir latent, mais

d'un désespoir sans révolte, sans outrance, LISZT l'a exploitée, en a traduit l'immobilisme spirituel par une écriture musicale très personnelle : dans une nuance quasi immuable mezzo-forte, trois longues pédales sur **fa** dièse - **Sol** dièse - **Do** dièse supportent des harmonies chromatiques uniformes, jamais résolues. L'accord terminal de septième diminuée est lui-même symptomatique.

L'an 1879 est marqué par la mélodie sur le sombre sonnet de MUSSET «**Tristesse**» dont les moyens d'expression musicale ont été explorés brièvement. Seul, le poète médite, le vide s'est emparé de son âme, la voix a découvert, dans le grave, en récitatif, nous laisse appréhender cette détresse morale qui se ressaisit dans un sursaut de fierté mis en relief par la longue descente vocale sur l'accord de **Sol** Bémol. Les accords de «harpe» amènent une note apaisante (tonalité de **Do** bémol), les vers expriment un espoir dans la nuance «dolce». Cependant la présence de la cellule initiale en sa forme première (**quand j'ai connu**) ou en une forme variée (**j'ai cru que - une amie**) laisse présager la fragilité de cet espoir qui bientôt s'estompe tandis que la cellule domine à nouveau l'ensemble voix et instrument (**quand je l'ai compris**) ; le solo vocal en récitatif recrée le climat primitif. C'est le poète philosophe qui s'exprimera dans le tercet suivant, et par voie de conséquence, la cellule est momentanément abandonnée ; lorsqu'elle ressurgit, après la descente en **Fa** dièse mineur, on sait qu'une sombre mélancolie dominera à nouveau le dernier tercet. Après cet impressionnant rappel de la présence de Dieu sur un large accord de **Ré** Majeur, le poète murmure, résigné, sa confidence qui s'inscrit à l'intérieur de l'intervalle désolé de quarte diminuée. La pensée continue à errer vague, songeuse exprimée par les longs accords indécis du clavier qui aboutissent à une septième diminuée qui ne conclut pas.

Ces trois mélodies, plus particulièrement la dernière, quelques extraits de ballades parmi lesquelles la première strophe de «**La Loreley**», le portrait du marin et la coda de «**La Fille du Pêcheur**» la première strophe de la «**Légende d'Hildegarde et de Roland**», la coda des «**Trois tziganes**», mettent en lumière les facultés d'analyste et de psychologue du compositeur.

Reflètant la personnalité tourmentée et multiple de leur auteur, l'ensemble de ces pages vocales ne constitue un tout homogène ni sur le plan musical, ni sur le plan ethnique. Par contre, éloignées de SCHUBERT et de SCHUMANN, caractérisées par une déclamation et un chromatisme qui les apparentent à WAGNER, ces mélodies par leur sens scénique, leurs effets pittoresques, l'atmosphère toujours renouvelée que crée le piano annoncent celles de Richard STRAUSS.

LISZT se situe à un tournant de l'histoire du lied. Il regarde vers l'avenir comme il le souhaitait et l'exprimait pittoresquement dans une lettre du 9 février 1874 à Carolyne Sayn-WITTGENSTEIN :

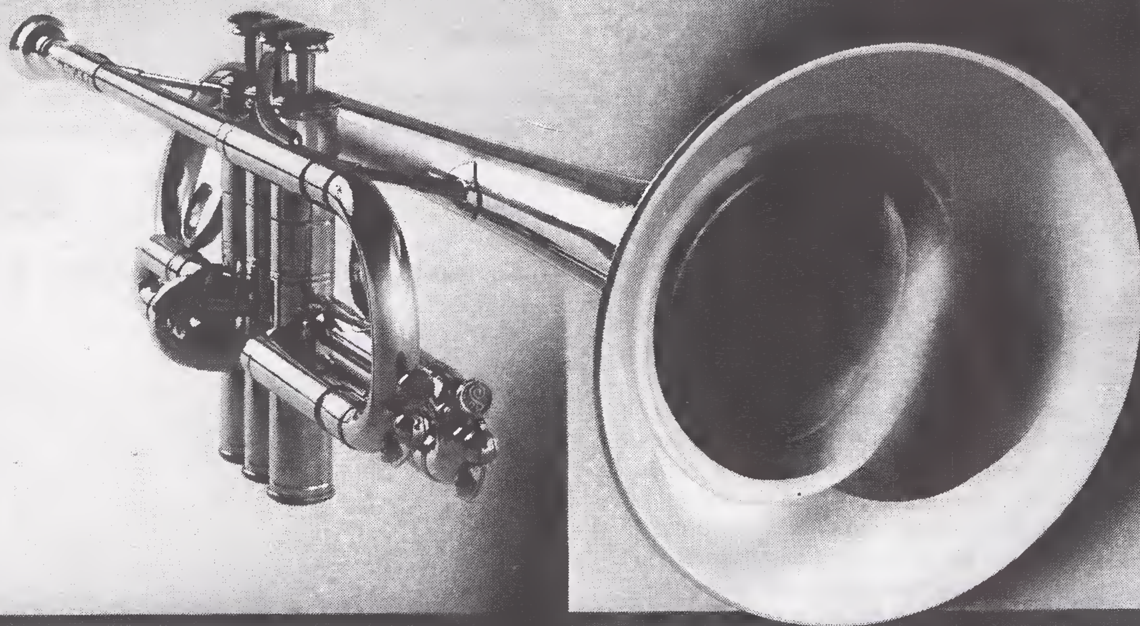
**«Ma seule ambition de musicien était et serait de lancer mon javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir - comme nous le disions autrefois dans le journal de Brendel. Pourvu que ce javelot soit de bonne trempe et ne retombe pas à terre, le reste ne m'importe nullement»** (31)

**NOTES**

(29) Remarquer les premières notes de la phrase (mes. 69) qui rappellent le thème de la 2e strophe de «La Loreley».

(30) Poésie de FREILIGRATH - Poète allemand (1810-1876), Mélodie plus connue dans sa transcription pianistique sous le titre de «Rêve d'amour».

(31) Cité, par Emile HARASZTI : Franz LISZT - (p. 296, note 3) - Ed. Picard Paris - 1967)



# série700

**Trompettes Si♭ et Ut/Si♭**

# série700D

**Trompettes Si♭ et Ut**
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge




**Henri Selmer et Cie**
**MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE**
Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)

Créare 3208

# L'ANIMATION SCOLAIRE
# PAR LES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE

o **UN ECHANGE FRANCO-ALLEMAND ENTRE CHORALES D'ENFANTS : La chorale «Les Grives» du Collège de BUC et le Kinderchor de SINN**

Tout a commencé par une petite annonce parue dans un numéro du journal A COEUR JOIE, en octobre dernier. Une chorale d'enfants et d'adolescents d'Allemagne Fédérale souhaitait faire un échange avec une chorale d'enfants français ; suivait un numéro de téléphone parisien à contacter pour renseignements. J'appris donc qu'il s''agissait d'un choeur d'enfants entre 8 et 16 ans au nombre de 45, certains d'entre eux jouaient de la guitare, des flûtes ; l'intermédiaire était un organisme de voyage : C.V.J.R. (Centre de Voyages de la Jeunesse Rurale 27 rue La Rochefoucauld 75009 Paris. Tél. 285-71-95). Cet organisme établit des itinéraires et des programmes de voyages pour les jeunes mais il peut aussi se contenter de mettre simplement les partenaires en présence.

Je fis donc un petit sondage parmi mes «parents» pour savoir si un nombre suffisant d'enfants étaient interessés par cet échange ; en outre, vu l'âge des enfants allemands, je décidai d'intéresser à la chose, une «chanterie» d'enfants âgés de 8 à 12 ans, que j'anime en dehors du collège. Le nombre des réponses étant suffisant, je continuai dans mon projet et contactai les responsables du groupe allemand. Après nous être mis d'accord sur les dates de nos voyages respectifs, j'établis donc un programme de séjour. Celui-ci ayant été accepté, c'est alors que le véritable travail commença, car je dus faire toutes les démarches d'organisation, aidée par quelques parents (je donne plus loin une liste de ces démarches).

Je diffusai largement ce programme auprès des parents de mes choristes, auprès des familles germanisantes, auprès des municipalités dont notre collège dépend, auprès de mes collègues et de l'administration. Je diffusai en même temps, un formulaire d'hébergement à remplir si l'on voulait accueillir un ou plusieurs jeunes pendant les quelques jours de leur présence à BUC.

Au reçu de ces formulaires, je diffusai les noms, adresses et téléphone des familles hébergentes par quartiers géographiques, en mentionnant les familles parlant couramment l'allemand. Je m'assurai en même temps de l'aide de quelques familles pour la réalisation du programme. Beaucoup de personnes se sont spontanément proposées pour organiser la visite de Paris, celle du château de Versailles et de ses jardins, ainsi que le concert que le «Kinderchor» a offert à la salle des Fêtes.

Le plus difficile et le plus important fût la répartition des enfants dans les familles d'accueil. En plus de l'âge et du sexe des jeunes, il est important de faire préciser si les enfants désirent être hébergés seuls ou à plusieurs ; cela nous aurait évité le désagrément d'être obligés de changer certains enfants de familles. Dans la mesure du possible, il est toujours préférable que les enfants soient plusieurs dans une même famille ; de même, il convient de signaler les enfants à «problèmes».

Tout cela prit évidemment beaucoup de temps et causa quelques soucis car je pratiquai ce genre d'échange pour la première fois ; cependant, outre le plaisir de recevoir un groupe étranger, de réaliser une activité commune ensemble (le chant choral), de montrer que la musique n'a pas besoin de s'exprimer par des mots donc, est un lien entre les différents peuples, cet échange donna l'occasion aux familles de mes choristes de se rencontrer et de se connaitre. L'ambiance de la chorale s'en trouva enrichie du même coup.

Le séjour se passa d'excellente manière. Nous avons accueilli des enfants simples et ouverts qui ont trouvé dans les familles françaises un accueil chaleureux ; des amitiés se sont nouées, des correspondances se sont déjà échangées ; les adultes qui les accompagnaient ont apprécié la proximité de la capitale ainsi que l'accueil du collège qui leur a offert un repas en compagnie de nos collègues professeurs de langue allemande. Le problème de la langue fut résolu par le fait qu'un des accompagnateurs parlait couramment français, qu'une de mes collègues servit d'interprète et par le fait que quelques mamans et papas connaissaient assez bien l'allemand pour faciliter les conversations et échanges.

Le concert qu'ils nous ont offert a été très apprécié de l'assistance ; leur répertoire, un peu différent du nôtre, était composé de chants de marches, de danses, et de chants plus lents mais tous populaires, à 2 ou 3 voix égales accompagnés au piano par le chef de choeur auquel s'ajoutaient des guitares, flûtes à bec et accordéon.

Il me faut préciser que ce choeur n'est pas un choeur d'établissement scolaire et qu'aucun des membres adultes les accompagnant n'étaient membres de l'enseignement cependant tous faisaient partie de la chorale d'adultes dirigée par le même chef ; enfin, les industriels de leur ville d'origine : SINN dans le HESSE près de Francfort, leur avait octroyé une aide financière.

Le bref séjour (3 jours) se termina par la visite du château de Versailles suivie d'un «chant commun» au cours duquel les deux groupes de jeunes chanteurs ont appris deux chants : un chant français d'Etienne Daniel «matelot» et un chant allemand : «O du Stiele Zeit». Après les chants, le programme comportait un buffet campagnard servi dans les locaux du Centre d'Animation du quartier : tous apprécièrent cette formule et la soirée se termina par quelques danses sur des disques apportés par les jeunes français : là aussi, point n'est besoin de savoir parler allemand pour danser un «Rock» !

Maintenant, nous préparons activement notre voyage. Les répétitions n'ont jamais connu une telle assiduité et pour nous aider financièrement nous avons décidé de donner un concert payant ; ce concert aura lieu le :

Samedi 14 JUIN à 21 heures au «Château» de BUC

Le programme de ce concert sera assuré en partie par la chorale du collège et en partie par l'ensemble de musique ancienne «REMANENCES» que je dirige également.

Nous avons déposé une demande de subvention à l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse...

Cette expérience peut sans doute tenter quelques collègues aussi voici un récapitulatif des démarches entreprises :

**Démarches :**

Pour la recherche d'un groupe partenaire il convient d'envoyer de préférence à l'Office Franco Allemand pour la Jeunesse 6, rue Casimir Delavigne 75006 PARIS Tél. 354.30.04, toutes les caractéristiques de votre groupe en faisant ressortir l'activité commune que vous désirez réaliser (par exemple : chant choral)

Si vous vous adressez à un organisme de voyage, écrivez ne téléphonez pas et demandez que l'on vous précise qui se charge de quoi : j'ai eu beaucoup de mal à être renseignée, pour enfin comprendre que je devais tout organiser !

Une fois le groupe trouvé, l'accord établi au sujet des dates et du programme de voyage et les familles d'accueil trouvées :

Deux mois à six semaines avant l'arrivée du groupe :

- Prise de contact avec une famille se chargeant de la visite de PARIS (les Allemands ayant leur propre car). Choix de l'itinéraire et des monuments à visiter.
- Prise de contact avec les collègues acceptant un enfant allemand dans leur classe pendant une matinée, accompagnant leur hôte français. Recherche d'une salle libre pouvant servir de Q.G.
- contact avec l'Intendante, après accord de la Direction, pour le repas pris au collège par les jeunes allemands.
- contact avec le parent chargé d'organiser le concert. Retenir la salle. Vérifier si le matériel sera bien libre : piano (vérifier l'accord), micro, sonorisation, chaises, éclairages...
- contact avec le parent chargé d'organiser la visite du Château de Versailles et le parc. Contact avec le collègue d'allemand pour s'assurer de la traduction.
- Retenir la salle de réunion pour le chant commun et le buffet campagnard. Choix de ces chants, polycopie (A signaler aux Presses de l'Ile de France, un petit recueil de chants français et allemands très utile).
- Prise de contact avec les responsables de Buc - Accueil pour la réception officielle à la Mairie.
- Contact avec la presse intéressée à l'évènement
- Invitations à envoyer 15 jours avant le concert à toutes les autorités : Rectorat, Inspection, Collègues musiciens..
- Enfin, après le concert, remerciements à adresser à toutes les personnes qui ont bien voulu apporter leur aide.

Si ces démarches ne vous effraient pas et si vous vous sentez l'envie de faire un échange sachez que l'expérience est passionnante et vaut la peine que l'on se donne. Les enfants, français ou allemands ne sont pas près de l'oublier. Si, par cette modeste expérience nous avons contribué quelque peu à l'entente entre les peuples, nous n'aurons pas perdu notre temps.

F. LELEU
Professeur d'Ed. Musicale
au Collège de BUC

**o LE REQUIEM ALLEMAND, op. 45 de BRAHMS, par les CHOEURS J.B. COROT**

Ces choeurs ont été fondé en 1974 au sein du LYCEE J.B. COROT de Savigny-s/Orge par Gérard Boulanger, Professeur - le premier concert, fut le Messie - La chorale entièrement formée de Lycéens des 1ers et 2èmes cycles comprenait à cette époque 70 exécutants, leur nombre maintenant est 180. L'idée première fut de donner à l'enseignement dans ce grand lycée un centre d'intérêt, en choisissant par année une grande oeuvre à réaliser, mettre au point différents ouvrages. C'est ainsi qu'ont été abordé le Requiem de Fauré, le Te Deum de Charpentier, des Messes Brèves de Mozart, son Requiem Le Requiem Allemand donna lieu à un concert en l'Eglise de la Madeleine sous la direction de G. Boulanger. Ce fut un concert de très grande classe, et j'ose le dire, de niveau professionnel. Pas une défaillance, ni dans le choeur ni dans l'orchestre, voix pures, dictions impeccables, justesse, fidélité au texte. L'ensemble était constitué par les choeurs J.B. Corot, l'orchestre symphonique J.B. Corot, 3 solistes, J. Chamonin (soprano) et R. Talbec (Baryton). On ne saurait louer grandement une telle interprétation, ce d'autant plus que l'oeuvre, comme chacun sait, n'est pas particulièrement facile. Mille fois bravo à G. Boulanger, ainsi qu'à Madame si attachés à leur entreprise.

Sous leur initiative s'est organisée une Association selon la loi de 1901, ceci avec l'aide de collègues et de Parents d'élèves.

**o SALLE GAVEAU - 28 MARS**

Un autre concert placé sous la présidence d'honneur de DANIEL-LESUR, Inspecteur Général honoraire de la musique donné le 28 mars en la salle Gaveau à Paris, regroupait la chorale et l'Ensemble vocal de Sèvres (Techniciens des Métiers de la Musique), ainsi que les chorales des C.E.S. et Lycées de Sèvres. Un programme varié comprenait de C. Sautereau : Gai matelot, de J. Tiersot : La Chanson du Tisserand, de Maillard-Verger : Gentil Galant, de Paul Arma : Me suis mise en danse, de Daniel-Lesur : J'ai fait un long voyage : chorale du Collège de Sèvres, direction **Mireille Fleuri**. La chorale du Lycée Edgar Quinet (Direction : **Claudine LEGO**) et celle du Lycée Carnot (Direction : **Annie Pourdieu**) se partagèrent de A. Ravise : Berceuse - de Dutilleux : Les marins de Grois, Je n'verrons plus Marion de J. Chailley : Apollinaire, le Crocodile de G. Favre : la mélodie de Jantou.

Enfin, par la chorale et Ensemble vocal de Sèvres, les élèves des classes du Lycée, Section A 6 : de G. Delamorinière: Fille du Laboureur de M. Bitsch : Batelier de l'Allier de Tomasi : Cinciarella - de Daniel Lesur : Les Filles du Havre, les Charpentiers du Roi. Enfin toutes les chorales réunies, placées sous la direction de **Michel FLEURANT**, interprétèrent de J. Chailley : la Tentation de St Antoine, menace des Démons et prière de St Antoine, Complainte et Ronde infernale.

A. MUSSON

**o A L'AUDITORIUM DE FR3 ALSACE : UN BEAU CONCERT DE CHANT SCOLAIRE**

Au départ, une réalisation de plusieurs chorales d'enfants de Saverne, les ensembles des collèges La Source et Poincaré, les petits chanteurs et la chorale de l'école de musique, la présentation du «Miracle de Saint-Nicolas» de Guy Ropartz, écrit en 1907 par le compositeur breton qui sera après la première guerre mondiale, le directeur du conservatoire de Strabourg. Une bien jolie oeuvre pour choeurs d'enfants, solistes et piano, bien adaptée au groupe savernois et dont l'exécution très réussie sous la direction de M. Jacques Berthe, méritait d'être appréciée ailleurs.

Mme Haber, inspecteur pédagogique régional d'éducation musicale, songea donc à la présenter dans le cadre d'une animation programmée par l'opération Académie-pilote. En faisant venir les 150 enfants, chanteurs de Saverne à Strasbourg, les chorales scolaires strasbourgeoises pouvaient de plus être non seulement intéressées, mais même associées à ce concert. L'auditorium de FR3 Alsace était rempli tant par les chanteurs que par leurs familles et amis et de nombreux enseignants et animateurs de chorales.

Avant la belle audition du «Miracle de Saint-Nicolas» (la légende des trois enfants), les chorales du collège de la Robertsau dirigée par Bernard Collin, celle du collège Kléber, conduite par Bernard Lienhardt et celle du collège Hans-Arp de l'Elsau ont fait entendre chacune leur répertoire avant de chanter un programme commun de canons et chansons. Les strasbourgeois étaient eux aussi une centaine de chanteurs.

Les jeunes professeurs ont à coeur, assurément de développer par le chant choral la pratique de la musique dans les établissements.

Le succès d'une pareille manifestation est encourageant à plus d'un titre, ne serait-ce que parce qu'il démontre que l'on peut intéresser les élèves à la chanson moderne comme aux chants de toutes les époques et que donner une part entière à la musique et aux instruments, peut aussi conduire à ouvrir à la vie et à la cité.

- **Chorale du collège de la Robertsau** - Directeur : M. Bernard COLLIN
  1. La pavane (de Thoinot ARBEAU) 1589
  2. File la laine Jacques DOUAI (Harmonisation J. VITREY - B. COLLIN)
  3. Les couleurs du temps Guy BEART (Harmonisation B. COLLIN)
- **Chorale du Collège Kléber** - Directeur : M. Bernard LIENHARDT
  1. Ma liberté Georges MOUSTAKI (Harmonisation Etienne Daniel)
  2. Gai rossignol
- **Chorale du Collège Hans Arp** - Directeur : M. Gérard VALENCE
  1. V'la le bon vent (Harmonisation J. BERTHE)
  2. Deux extraits de la cantate des Misères de Vincent César GEOFFRAY
     a) Chatillon-en Dombes
     b) Ronde Triste
- **Chants communs aux 3 collèges de STRASBOURG**
  1. Ding - Don Bell (Canon attribué à PURCELL)
  2. Limu-Limu Canon à trois de SUEDE
  3. Dis-moi beau printemps (Canon)
  4. Vem kam Chanson populaire nordique
  5. Sejaj chant croate
- **Le Miracle de Saint Nicolas de Guy Ropartz (1907)**

«Les enfants chanteurs de SAVERNE»
Chorale du Collège des Sources
Chorale du collège Poincaré
Chorale de l'Ecole de Musique
Les petits chanteurs de SAVERNE
Soliste : M. Jean-Paul REY
Au piano : Mme Mireille BERTHE
Direction : M. Jacques BERTHE

**o UN SEJOUR A PORT-BAIL classe de 5e A du C.E.S., rue de Nancy EPINAY-SUR-Seine**

Malgré les multiples difficultés d'organisation de ce séjour (difficultés d'ordre financier, d'organisation générale), celui-ci a eu lieu et s'est déroulé de façon très satisfaisante. Ce compte-rendu tentera d'être le plus complet possible

afin que cette expérience pédagogique ne soit pas isolée, mais puisse être renouvelée dans l'avenir.

Ce projet concernait une classe entière de 5ème de 23 élèves, dont l'objectif était d'aborder différemment l'Education Musicale et ce, sous la forme d'une semaine d'activités musicales intenses.

- **Lieu d'implantation et conditions matérielles de logement**

Le lieu d'implantation, éprouvé par moi-même en d'autres circonstances, s'est révélé agréable et fonctionnel. Il s'agit des locaux de l'A.P.E.P. de la Seine-Saint-Denis. La proximité immédiate de la mer, l'isolement par rapport à la ville ont été des éléments importants dans le déroulement du séjour, permettant une vie de groupe et une étroite cohésion entre les enfants et la Nature.

Les enfants étaient logés par chambre de 3 à 5 lits, dans un seul bâtiment dans lequel nous étions autonomes. Les salles de travail se trouvaient en-dessous des chambres et tout cela a permis des conditions de vie et de travail excellents.

- **Personnel d'encadrement**

Le personnel d'encadrement était au nombre de 2 : Mme VERDIER, Professeur de Sciences Naturelles, et moi-même. Toutes les conditions de sécurité exigées par la Législation ont été respectées. Les conditions de travail, au sens pratique, se sont révélées assez lourdes et fatigantes.

En effet, notre présence auprès des enfants était nécessaire de 7 H à 22 H (une fois les enfants endormis) et ce, sans interruption. Il serait donc souhaitable, à l'avenir, que l'équipe d'encadrement soit plus importante et qu'elle comprenne un ou deux animateurs -dont un professeur d'Education Physique- qui prendrait en charge les enfants plus spécialement en dehors des activités biologiques et musicales.

Néanmoins, l'entente fut parfaite et la coopération totale.

- **Contenu pédagogique**

**a) LA MUSIQUE**

L'orientation générale de cette semaine musicale avait pour but de créer une dynamique auprès des enfants, dynamique qui devait prendre racine avec la Musique d'Ensemble, c'est-à-dire «l'ensemble instrumental».
- la Chorale
- le piano à 4 mains
- l'ensemble instrumental

Une part de technique musicale a certes été réservée et ce, dans le but de servir soit à l'instrument (piano, instruments à percussion) ou pour résoudre des problèmes de lecture ou d'audition.

La Musique enregistrée était écoutée généralement le soir à la veillée, accompagnée d'un commentaire.

Je prendrai rubrique par rubrique en détaillant ce qui a été réellement fait, étant entendu que les rubriques étaient étroitement liées entre elles.

**1) Chorale**

- canons : tango argentin (4 voix)
  Rose des Neiges (4 voix)
  Flic-Floc (4 voix)
- Wiegenlied de SCHUBERT (2 voix   piano)
- Kad si bile - Folklore Yougoslave (2 voix)
- L'Oiseau (voix, guitare, flûte à bec, piano)

**2) Piano à 4 mains**

J'avais écrit 3 pièces pour piano à 4 mains, adaptées au niveau de chacun qui, outre la flûte à bec, apprennent tous le piano depuis Janvier 1979.

Les 22 enfants étaient répartis en 3 groupes (2 de 7 enfants, 1 de 8) qui disposait chacun de 45 minutes pour jouer avec moi-même. Quant deux enfants travaillaient avec moi, les autres travaillaient sur leur clavier muet. La plupart est arrivée jusqu'au bout de leur pièce. Tous au moins, ont fait l'expérience de la Musique de Chambre.

Tandis qu'un groupe travaillait avec moi, les deux autres groupes étaient avec Madame VERDIER, en Biologie.

**3) Ensemble Instrumental**

Deux pièces ont été montées, tirées en partie de la Pédagogie Musicale ORFF. Cet ensemble instrumental disposait de xylophones, métalophones, tambourins, triangles, etc.

**4) Technique et Education Musicale**

Afin d'aider à la compréhension des pièces jouées ou chantées, le contenu du cours a été le suivant :
- le Majeur - le Mineur occidental
- le Pentatonisme et la Musique extra-européenne
- les mesures composées
- les accords de 3 sons
- la double-croche et les rythmes suivants :
- l'orchestre : histoire et évolution
- les formes musicales :
  - o concerto
  - o symphonie
  - o poème symphonique

5) **Auditions commentées**

- sonate «au Clair de Lune» BEETHOVEN
- 5ème symphonie DVORAK
- le Carnaval des Animaux SAINT-SAENS
- concerto pour trompette TELEMANN

Bien que ce programme semble chargé, l'expérience que j'ai acquise en Centre de Vacances Musicales à la F.N.A. C.E.M. m'a permis de prévoir et de réaliser un contenu musical adapté à des enfants non musiciens.

Il est à remarquer que lors d'une semaine de vie collective et d'étroites relations entre les enfants et les enseignants, une dynamique s'installe et permet la réalisation de choses qui ne pourraient même pas être envisageables dans le cadre d'un CES, à raison d'une heure par semaine.

Avant de partir pour PORT-BAIL, une seule enfant seulement sur 22 avait déjà pris des cours de musique à l'extérieur.

### b) LA BIOLOGIE

**Objectif : Etudier sur place quelques aspects de la vie des animaux, des plantes.**

Afin d'obtenir un équilibre entre le travail et la détente, il nous a semblé important de proposer aux enfants d'autres activités. Elles ont été diversifiées et acceptées avec enthousiasme par les enfants et les enseignants. Le foot-ball sur la plage a été fort apprécié, les jeux de cache-cache à la tombée de la nuit, et la dernière soirée (tous les enfants ont été maquillés pas nos soins pour un bal masqué) ont permis que s'établissent des relations intéressantes.

La présence dans le centre de deux classes primaires de BONDY ont permis également des échanges fructueux entre les enfants. Les élèves du CES ont offert à leurs petits camarades une soirée au cours de laquelle ils ont présenté ce qu'ils avaient réalisé musicalement pendant cette semaine. J'avais personnellement appris aux petits un chant que nous avons tous chantés à la fin de cette soirée.

**Essai de bilan**

L'impression générale est que cette semaine a été très appréciée des enfants. L'absence de problèmes d'ordre matériel et moral en est un indice. Les réalisations, tant sur le plan musical qu'en biologie, en sont une preuve.

La réussite de ce séjour peut donc prouver, s'il en est besoin, que la pratique de la Musique est encore en mesure de mobiliser des jeunes qui ne veulent pas forcément faire de la Musique leur passe-temps favori, encore moins leur métier. La pratique d'une activité artistique apporte aux enfants un équilibre et un facteur déterminant pour réduire ce qu'on appelle «l'échec scolaire».

Nous avons pu remarquer pendant ce stage que certains enfants qui, scolairement, avaient des difficultés certaines, ont repris goût au travail et ont eu une meilleure attitude face à l'étude qui ne s'est pas démentie lors du retour de PORT-BAIL.

Néanmoins, il est indéniable que ce genre de séjour nécessite une préparation considérable, un investissement en heures et en argent, une pédagogie adaptée à ce genre de travail et bien sûr des moyens financiers adéquats afin de faciliter la tâche des enseignants avant et pendant le séjour.

F. LEGEE

Professeur d'E. Musicale du C.E.S. d'EPINAY

*Je ne saurais trop louer de semblables manifestations pour leur valeur pédagogique et musicale. Plus encore elles contiennent en elles en gestation l'épanouissement d'une formation culturelle et artistique. On peut être sûr des résultats, car nos jeunes portent en eux le patrimoine artistique Musical Français.*

A. MUSSON



# HISTOIRE DU JAZZ

par Ronald BOSCHIERO
Président de l'Association « Musique et Création »
Délégation Musicale Région Alsace

*Grâce à la Délégation Musicale d'Alsace, nous sommes heureux de présenter à nos lecteurs, une importante partie d'un travail remarquable conçu pour une animation en mulieu scolaire.*

## I — INTRODUCTION

### 1. Définition

A la question « qu'est-ce que le jazz ? », on serait incapable de répondre avec précision.

On pourrait dire que le jazz est une musique rythmée inventée par les esclaves noirs américains de la fin du XIXe siècle. Mais cette définition est bien incomplète. C'est une musique vivante qui a évolué depuis sa création et qui continue encore à évoluer de nos jours. Comme le phénix, elle renaît fortifiée de ses cendres à chaque fois que l'on a annoncé sa mort ; musique qui se vit, parce qu'on ne peut pas totalement comprendre ce qu'est le jazz sans le pratiquer, en tant que musicien, ou en tant qu'auditeur passionné.

### 2. Le malentendu

De tous temps, les gens se sont trompés : ils ont toujours confondu le jazz avec la musique de film : West-Side Story, la musique de concert « symphonique » sirupeuse de Paul Whiteman dans les années 20 et 30, ou toute chanson ayant un rythme soutenu, c'est-à-dire qu'ils ont confondu le jazz avec ses falsifications commerciales.

### 3. Le jazz source d'inspiration

Il est vrai que sans le jazz, le « sound », le timbre musical de ce siècle ne serait pas ce qu'il est. Tout ce que nous entendons, — la musique légère à la radio, la musique de fond des chaînes d'hôtels et des supermarchés, les airs publicitaires, la musique dansante des bars, des discothèques, des boîtes et des bals, les chansons de Marlène Dietrich et de Sheila, les « tubes » de toutes les périodes depuis 80 ans, du ragtime jusqu'au rock : tout cela n'aurait pas existé sans le jazz.

### 4. Le jazz : musique variée

Les malentendus sur le jazz ont avant tout leur source dans sa diversité et sa richesse. Entre le New-Orléans Jazz et le Free Jazz, le Blues de la première époque, et le jazz rock, il est bien difficile pour le néophyte de trouver le dénominateur commun. La diversité en jazz est plus déroutante que dans tous les autres arts contemporains.

En simplifiant, on pourrait dire que tous les dix ans, un style principal apparaît accompagné de dizaines de styles dérivés qui sont fonction de la personnalité du compositeur ou du contexte social, géographique ou politique.

### 5. L'animation en milieu scolaire

La diversité et la richesse du jazz sont telles que les spécialistes du jazz sont obligés de réduire leur champ d'investigation à un style particulier ou une époque bien définie, pour mener à bien leur étude.

Cependant, en quelques semaines, nous allons essayer de faire connaissance avec les plus grandes tendances du jazz en fonction des diverses époques, depuis sa naissance jusqu'à nos jours.

### 6. Le programme

**a. De la naissance du jazz au jazz classique (1930)**
illustré par l'orchestre « Les Célestins » qui pratiquent le jazz Nouvelle-Orléans (New-Orleans Jazz)

Cette période inclut :
— le jazz Nouvelle Orléans (1850-1920)
— le Blues de la première période gospel song et negro-spirituals (avant 1850-1920)

— le jazz de Chicago (1920-1930).

**b. Du jazz classique (swing 1930)**
**à la fin du Be Bop (1960)**
illustré par l'orchestre « Jazz 5 » qui joue du jazz moderne

Cette période inclut :
— le swing (1930-1940)
— le jazz moderne (1940-1960) comprenant :
. le be-bop (1940-1960)
. le cool jazz (1950-1960)

**c. Le Free Jazz (1960 à nos jours)**
illustré par l'orchestre du Free-Jazz « Musik Aufhebung » caractéristique de la seconde période

Cette séquence inclut :
— le free-jazz noir américain (1960-1968)
— le free-jazz européen (1968 à nos jours).

**d. Le Jazz-Rock (1970 à nos jours)**
illustré par l'orchestre « Jazzouillis Tropical » dont le style est représentatif de la première tendance

On notera deux tendances principales dans ce style :
— un jazz qu'on pourrait appeler « Jazz de synthèse » où se mêlent les influences du « hard-bop », du « Free » et du Jazz-Rock,
— le Jazz-Rock proprement dit où les influences sonores et rythmiques sont plus caractéristiques du rock.

## II — HISTOIRE DU JAZZ PREMIERE PARTIE (des origines à 1935)

### 1. L'arrivée des premiers esclaves noirs africains sur le continent américain

C'est la préhistoire du jazz. Elle durera environ 300 ans. Les premiers esclaves arrivèrent en 1618.

4 300 000 Africains leur succédèrent jusqu'en 1808, date à laquelle l'importation des esclaves fut légalement interdite.

Ceux-ci amenèrent avec eux leurs traditions musicales faites de chants rituels, de percussions et d'instruments à corde ou à vent primitifs (**illustration sonore** : Musique rituelle africaine).

La pratique de leur musique traditionnelle leur étant interdite, ils se mirent à chanter et à jouer la musique « blanche » autorisée, mais en suivant les propres règles de leur tradition musicale. La musique afro-américaine commençait dès lors sa lente gestation, et se développait au cours des siècles par l'assimilation croissante jusqu'en 1900 des musiques européennes, et notamment de celles qui manifestaient le plus de parallèles avec les traditions africaines. Cette assimilation des musiques européennes se fit par de lentes modifications, par l'accentuation des caractères de ressemblance entre les deux musiques dans le sens des traditions africaines. C'est ainsi que sont nés le « blues », les « negro-spirituels » et le jazz de la Nouvelle Orléans.

### 2. Les Negro-Spirituals

Notons qu'à l'origine, les noirs étaient considérés comme des animaux (ils n'avaient pas d'âme). Pour se déculpabiliser, les blancs décidèrent de leur en donner une en les évangélisant. Ils eurent donc accès aux temples et églises.

Les negro-spirituals sont des chants religieux des noirs. Ils chantaient les cantiques et marquaient le rythme en frappant dans leurs mains, en faisant claquer leurs doigts, ou en tapant du pied. Ils étaient parfois accompagnés par l'harmonium de l'église ou par des instruments récupérés ou bricolés à partir de caisses de bidons (guitare, contrebasse, par exemple).

Ces chants conservaient des éléments propres aux rituels religieux africains : incantations, phénomènes extatiques lorsque l'auditoire et les participants se laissaient aller au balancement du rythme monotone. Cette aptitude extatique s'affirmera ultérieurement dans toutes les formes de jazz (c'est pourquoi nous disions auparavant que le jazz est une musique qui se vit. Celui qui ne connaît pas l'extase par le jazz ne peut pas comprendre le jazz).

**Illustration sonore :**
— Negro-spiritual (une prêche), 1936
— mélopée de travail (work-song).

### 3. Le blues classique (blues de la première époque)

On peut dire qu'aucune musique populaire n'a aussi profondément influencé la production musicale de ces vingt dernières années que le blues, car à l'heure actuelle, le blues est toujours vivant. Ayant influencé le rock, puis le rock l'ayant à son tour influencé, il perpétue la tradition des premiers blues chantés par les esclaves qui rythmaient leur travail dans les plantations en chantant des mélopées.

#### a. Caractéristiques socio-historiques du blues

Le fait principal de la naissance du blues est la misère des noirs exploités dans les plantations du Sud des États-Unis.

L'évolution de sa diffusion est due aux migrations, d'abord insignifiantes, des noirs des régions agricoles du Sud vers les régions industrielles du Nord dans l'espoir de trouver un travail mieux rémunéré.

La migration devint massive après la première guerre mondiale (460 000 noirs entre 1910 et 1919, 770 000 entre 1920 et 1929). Les industriels du Nord soutenaient et encourageaient ces migrations, ils avaient besoin de main-d'œuvre à bon marché pour le travail à la chaîne. Les conditions de vie étaient très difficiles : travail dur et mal payé, conditions de logement catastrophiques. Les ghettos misérables furent vite surpeuplés.

Mais l'amélioration lente de la moyenne des salaires donna naissance à une classe moyenne qui devint vite une

clientèle potentielle pour l'industrie du disque. C'est ainsi que les industriels produisirent des disques réalisés par des noirs et pour des noirs. Hélas, les intérêts économiques étaient tels que n'étaient enregistrés que les morceaux susceptibles d'avoir un succès commercial. C'est ainsi que les puristes regretteront que parmi ces blues originels se soient glissées les premières tentatives de « variétisation » commerciale du jazz, et que la plupart des succès de l'époque soient chantés presque exclusivement par des femmes, qui rendaient la chanson plus « vendable » que les hommes. Les spécialistes appellent la période du blues jusqu'à 1920, la période « Vaudeville-Blues » à cause de la dramatisation théâtrale en scène et de la variétisation commerciale du blues.

**b. Caractéristiques musicales du blues**

Là encore, nous retrouvons dans le blues le caractère déclamatoire et rythmique de la tradition africaine, allié aux mélodies américaines et aux harmonies européennes les plus simples.

Nous expliquerons pendant l'audition musicale quelles sont les différences rythmiques et harmoniques entre la musique européenne et le jazz naissant, et notamment l'usage des fameuses « blues notes » (les notes bleues), c'est-à-dire des notes propres aux diverses gammes africaines qui ne correspondent pas à la gamme à sept degrés (Do-ré-mi-fa-sol-la-si-) de la musique européenne.

On peut considérer le blues, à quelques exceptions près, comme une forme musicale généralement bien déterminée :

— c'est une chanson composée de 12 strophes de 12 mesures,
— chaque strophe est subdivisée en 3 groupes de 4 mesures à 4 temps,
— sur le plan mélodie et texte :
. le 1er groupe de 4 mesures expose le thème,
. le 2ème groupe répète le thème, généralement en le transformant,
. le 3ème groupe est une figure de réponse,
— sur le plan harmonique, ces trois groupes de quatre mesures sont organisés sous forme d'une cadence simple :
. 4 mesures sur la tonique
. 2 mesures sur la sous-dominante
. 2 mesures sur la tonique
. 2 mesures sur la dominante
. 2 mesures sur la tonique.

**Les interprètes du blues classique**

Le premier blues pur enregistré date de février 1920. Il s'appelle Crazy-blues, et est chanté par Mama Smith. Son succès populaire énorme pour l'époque (plus de 200 000 exemplaires vendus en quelques mois) en fit le premier « tube » de l'industrie phonographique naissante. « Crazy Blues » (Mamey Smith).

Jusqu'en 1930, 250 interprètes enregistrèrent plus de 3 200 blues.

. Ida Cox (1889-1967)
. Ma Rainey (1886-1939)
. **Bessie Smith (1895-1937)**
. Clara Smith (1894-1935)

sont les quatre plus importantes interprètes du blues classique.

**c. Le vrai blues classique et ses interprètes**

Le succès grandissant du blues fit que les industriels du disque cherchèrent toujours plus de nouveaux morceaux. C'est ainsi que les blues classiques de la meilleure veine furent ressortis des tiroirs et enregistrés. 1924 fut une année particulièrement riche pour l'enregistrement fidèle des blues ruraux.

**Les grands interprètes du vrai blues originel furent :**

. Sam Price (né en 1908)
. Blind Lemon Jefferson (1897-1930)
. Papa Charlie Jackson (né vers 1900)
. Blind Arthur Blake (1890-1931)
. Lonnie Johnson (1889-1970)

**d. La perpétuation du blues**

Le Chicago Blue (1950 à nos jours) :
. Sunny Boy Williamson
. John Lee Hooker
. Muddy Waters
. Furrey Lewis

**Illustration sonore** : le Blues-Rock :

## 4. Le style Nouvelle-Orléans (New Orleans Jazz)

**a. Les origines**

On peut situer sa naissance vers 1870, à la fin de la guerre de Sécession, dans le centre-ouest des États-Unis, avec l'apparition du « ragtime » (St-Louis/Missouri).

Le « ragtime » est la forme la plus européenne de la musique afro-américaine issue de l'application des techniques musicales noires aux formes populaires de la musique européenne de salon : marches, polonaises, polkas, quadrilles. L'exécution essentiellement au piano ou au banjo de cette musique lui emprunta la mélodie et les harmonies, mais en transforma le rythme dans le sens des traditions africaines.

Cette musique était jouée par des musiciens noirs possédant une formation musicale européenne poussée. Les plus célèbres sont **Scott Joplin** (1868-1917) et **Jelly Roll Morton.**

**Illustration musicale**

Parallèlement à cette musique plutôt bourgeoise et cultivée, la musique noire des rues prit son essor dans les quartiers noirs des villes du sud, et plus particulièrement à la Nouvelle-Orléans (Louisiane) et devient bientôt plus importante que le ragtime : de petits groupes d'instruments à cordes et à percussion, souvent bricolés à partir

de bidons accompagnaient les chanteurs de rue. Leur répertoire se composait de succès de la saison et d'un folklore varié où prédominaient les chansons à contenu sexuel. On notera que le mot « Jazz » est un terme pornographique de l'argot des noirs de l'époque et désignait le sexe.

L'influence la plus décisive pour le jazz fut l'apparition dès 1865 des « Brass Bands », fanfares composées d'instruments à vent, à l'imitation des orchestres de marche des blancs, auxquels ils ajoutaient des tambours et des boîtes en fer blanc. Le processus d'apparition du jazz fut le même que pour le blues et le ragtime : l'utilisation des mélodies et des harmonies de la musique européenne, dans ce cas précis de musique de marche française (la Louisiane fut, jusqu'en **1803**, une province française qui a gardé jusqu'à nos jours des morceaux de culture française) revue et corrigée par les rythmes africains. On désigne cette musique sous le nom de jazz archaïque. Ces orchestres de rue, surtout composés de noirs métissés créoles, étaient présents à tous les événements importants célébrés par la communauté : naissances, mariages, fêtes diverses, enterrements, etc.

Notons que jusqu'en 1803, les créoles, anciens esclaves affranchis, souvent cultivés, musiciens à l'opéra, joueurs de ragtime, donc sachant lire les notes de musique, possédaient la nationalité française. Devenus, après 1803, citoyens américains, une loi de 1889 décréta que les créoles étaient des « noirs » et leur appliqua les mêmes lois ségrégationistes.

La cohabitation forcée des créoles cultivés avec les afro-américains qui pratiquaient l'improvisation et jouaient « à l'oreille » donnèrent naissance à de nouvelles formations. Le jazz était né.

Le premier grand jazzman fut le trompettiste : **Bunk Johnson** (1879-1949) qui utilisa le premier des mélodies parées des fameuses « blue notes », ainsi qu'une intensification rythmique.

**b. Vers la maturité du style**

Une nouvelle génération de musicien s'initia à ces techniques, les orchestres à dominante créole faisaient preuve de virtuosité en restant très classiques, les orchestres à dominante noire s'orientant plutôt vers le blues. Le musicien le plus célèbre de cette nouvelle génération fut le cornettiste **Joe Oliver** (1885-1938) qui influença **Louis Armstrong**. Il fut le premier à utiliser la sourdine afin que le son de son instrument ressemblât à la voix humaine. Il affina considérablement la subtilité rythmique du jazz (rythme « off beat »). Il fut également le premier à oser faire une improvisation mélodique totale à partir d'harmonies jouées par son pianiste.

**Kid Ory** (1889-1973) trombone. Reste le symbole du style N.O.

**Jelly Roll Morton** (1885-1941) fut le premier pianiste de ragtime à affiner le style rythmique en le rendant plus léger, en « swingant ».

**c. Un style accompli**

Dès lors, toute personne née vers 1900 à la Nouvelle-Orléans, subit l'influence de ce style et participa à son perfectionnement.

Parmi les grands musiciens de cette époque, nous ne citerons que les plus célèbres.

— Les trompettistes :
. **Louis Armstrong** (1900-1971), chef de file de la seconde génération des musiciens de jazz
. **Joe Oliver**

— Les clarinettistes créoles :
. **Jimmy Noone** (1895-1944), premier virtuose de la clarinette
. **Johnny Dadel** (1892-1940), spécialiste du blues instrumental
. **Sydney Bechet** (1897-1959), qui fit encore progresser le style New-Orleans par une fusion plus importante de la musique des noirs et celle des créoles.

— Les premiers saxophonistes :
. **Barney Bigard** (né en 1906), qui devint célèbre plus tard dans le grand orchestre de **Duke Ellington.**

— Les premiers batteurs :
. **Baby Dodds** (1898-1959), héritier de la tradition rythmique africaine
. **Zutty Zingleton** (1898-1975), déjà plus sophistiqué dans son travail rythmique.

Ces grands musiciens créatifs étaient noirs ou créoles, mais, comme cela se reproduira de nombreuses fois, dans l'histoire du jazz, ce sont paradoxalement les blancs, moins nombreux et moins créatifs qui furent à l'origine du succès de cette musique.

Les orchestres blancs étaient appelés les « Dixieland bands ». Le premier enregistrement de jazz fut réalisé en 1917 par l'« Original Dixieland Jazzband », et ce furent les orchestres blancs qui attirèrent l'attention du public new-yorkais sur le jazz. Les formations noires suivirent le mouvement et firent connaître le jazz de New York (côte Est) à Los Angeles (côte Ouest), notamment avec l'orchestre du contrebassiste : **Bill Johnson** (né en 1872), qui fut le premier contrebassiste à jouer de son instrument sans archet, augmentant ainsi le pouvoir rythmique de la musique.

Mais le jazz se pratiquait le plus souvent dans le quartier des boîtes et des bars de la Nouvelle-Orléans : Storyville. En 1917, après l'entrée en guerre des États-Unis, une loi mit fin aux activités nocturnes de Storyville. La plupart des musiciens réduits au chômage, s'exilèrent à Chicago et se mirent à jouer dans des nights-clubs de plus en plus sélect.

Et la musique évolua encore avec le **King Olivers Créole Jazz Band** qui joua de plus en plus « hot » (improvisé sur une grille harmonique) et institua le « break » (coupure d'un nombre de mesures déterminées dans la musique pendant qu'un ou plusieurs solistes improvisent), institutionnalisa le rythme « Swing » (rythme à 4 temps, sautillant).

La musique évolua également dans un sens différent avec l'orchestre du pianiste **Jelly Roll Morton** qui laissait moins de liberté d'improvisation à ses musiciens. Ses

compositions étaient scrupuleusement harmonisées et structurées, et il ne laissait improviser les solistes que pendant un certain nombre de mesures déterminées à l'avance.

La fusion de ces deux tendances du jazz Nouvelle-Orléans fit atteindre à ce style son point culminant vers 1920. Les orchestres de **King Oliver** et de **Jelly Roll Morton** disparurent en 1924, marquant la fin du style New-Orleans.

**Illustrations sonores** : King Oliver Créole Jazz Band avec Armstrong.

Un nouveau style apparaissait avec les grands orchestres dirigés par les pianistes de l'école new yorkaise du « Harlem Stride » et notamment le fameux **Duke Ellington** (1899-1974).

Mais le style New-Orleans ne disparut pas totalement : les musiciens qui ne s'adaptèrent pas au nouveau style retournèrent à la Nouvelle-Orléans où ils perpétuèrent leurs traditions musicales jusqu'en 1938.

C'est en effet à cette époque que des musicologues commencèrent à s'intéresser aux origines du jazz. Grâce à eux, le New-Orleans Jazz connut une nouvelle période de gloire parallèlement aux autres tendances du jazz évolué: le style « revival » avec le trompettiste **Bunk Johnson**, les clarinettistes **Georges Lewis** (1900-1968) et **Mezz Mezzrow** (1899-1972), **Louis Armstrong**, et **Sidney Bechet** qui perpétua la tradition jusqu'en France avec l'orchestre de **Claude Luter** (né en 1923).

Les Célestins (d'après le nom du célèbre cornettiste Oscar « Papa » Célestin, 1884-1954) sont les héritiers du style New-Orleans.

## 5. Le style Chicago

Nous avons vu que la jazz Orléans avait disparu vers 1924 avec l'apparition des grands orchestres dirigés par des pianistes qui apportaient un sang neuf, et par l'évolution des techniques du jazz de Chicago.

Mais la transition ne se fit pas brutalement. Elle fut au contraire assez lente.

Imaginons Chicago de la prohibition dans les années 20 : des nights-clubs dorés, enfumés, le bourgeois attablé à côté des gangsters, le whisky de contrebande, le charleston, les salles de jeux clandestines, et partout, des orchestres de jazz, petits ou grands, où noirs et blancs en bras de chemise se trouvaient mêlés.

Les musiciens firent fortune et connurent la gloire, et c'est à cette époque que les jeunes musiciens blancs des couches moyennes, fascinés par la musique noire, et notamment par la chaleur de celle de **Louis Armstrong**, se mirent à faire du jazz avec les grands maîtres. Un des plus grands fut le cornettiste **Bix Beiderbecke** (1903-1933). Nous citerons aussi les **frères Dorsey** : **Jimmy** le clarinettiste (1904-1957) et **Tommy** le tromboniste (1905-1965).

A cette époque, les musiciens blancs des classes moyennes, donc généralement cultivés, introduisirent certaines tendances fondamentales de la musique contemporaine européenne en s'inspirant des œuvres de Debussy et Stravinsky.

On notera l'apparition des gammes diatoniques dans les improvisations de **Bix Beiderbecke**).

**Illustration : Bix Beiderbecke.**

En 1924, un gamin blanc de 15 ans, nommé **Benny Goodmann** prit des mains en plein concert la clarinette d'un des musiciens de l'Austin High School Gang, orchestre de jazz blanc réputé, dont la moyenne d'âge des musiciens était de 16 ans, et prit 16 chorus (1 chorus : 8 fois 4 mesures) sur un morceau très compliqué : « Rose of the Rio Grande ». Le public en resta muet d'étonnement, **Benny Goodmann** devint un des plus grands clarinettistes de tous les temps.

On peut dire que le style « Chicago » n'est qu'une amélioration du style « Nouvelle Orléans ». C'est pendant cette période qu'apparut de plus en plus le saxophone dans la panoplie des orchestres, et surtout le saxophone ténor qui devint peu à peu l'instrument dominant.

Il est à noter que tous les musiciens de cette époque avaient de fortes personnalités, des individualistes, des originaux, des hommes à moitié fous, alcooliques ou drogués. Incapables de se soumettre à la discipline des grands orchestres, ils jouaient en petites formations (6 ou 7 musiciens maximum). Ils sont pour la plupart mort jeunes, dans la misère et l'oubli, de maladie et d'accident.

Ce style disparaîtra vers 1930-1935.

Becket avec **Bunk Johnson** : 1946.

# III – HISTOIRE DU JAZZ DEUXIEME PARTIE (de 1925 à 1940)

## 1. L'apparition des grands orchestres, le « swing »

Un des premiers grands orchestres fut celui de **Fletcher Henderson** (1898-1952) qui se produisait à New-York.

Ce fut sous l'impulsion de son trompettiste, **Louis Armstrong** que naquit cet élément fondamental du jazz : le « swing », qualité rythmique inexplicable qui fait que la musique « balance » ou ne « balance » pas. Même les musicologues ont renoncé à en donner une définition claire: le swing est une qualité émotive de la musique fondamentalement indescriptible (rappelons à ce propos que le jazz est une musique qui se vit).

### a. Les composantes du grand orchestre

Le saxophoniste **Don Redmann** (1900-1964), arrangeur du grand orchestre de **Flechter Henderson** décomposa

la formation en « sections séparées » : les cuivres ou plus exactement les instruments à embouchure (trompettes, trombones, tubas, etc.), les instruments à anche (saxophones, clarinettes, etc.), la section rythmique ou plus exactement les instruments à cordes et percussions (piano, contrebasse, banjo, guitare, batterie, etc.).

Le rôle de l'arrangeur était fondamental dans le dosage de l'utilisation des diverses sections, des arrangements structurés, des plages libres où les sections jouaient un accompagnement pendant qu'un soliste improvisait.

**Illustration sonore** : Flecheter Henderson.

**b. L'apparition des émissions radiophoniques**

Les émissions de radio avec le développement de l'industrie discographique, eurent une importance fondamentale dans la popularisation du jazz et notamment dans le développement des grands orchestres.

Il est à noter que la musique des grands orchestres jusqu'en 1940 était essentiellement destinée à la danse qui était la principale source de revenus des orchestres de l'époque.

**c. Les innovations**

Nous avons déjà parlé de la décomposition de l'orchestre en sections.

Un nouvel élément est introduit par l'arrangeur **Gene Gifford** (1908-1970) : c'est l'introduction du « riff ». Le « riff » est une phrase musicale courte, dynamique, et répétée plusieurs fois. Sa fonction est essentiellement rythmique.

On remarquera aussi la disparition progressive du banjo et du tuba, remplacés peu à peu par la guitare et la contrebasse.

Il est également à noter les positions clé de trois des musiciens de l'orchestre généralement peu remarqués du public :

. le chef de la section cuivres (généralement trompettiste)

. le chef de la section anches (généralement saxo-alto)

. le chef de la section rythmique (le batteur),

dont les rôles étaient de stimuler l'imagination des autres musiciens. Ce sont les trois musiciens sur lesquels la cohésion et la qualité de la prestation reposent.

Le batteur blanc **Gene Krupa** (1909-1973) institutionalisa le solo de batterie vers 1920.

Le batteur blanc **Buddy Rich** (né en 1917) fit de la batterie, vers 1937, un instrument voué à la technique percussionniste la plus parfaite.

On notera en règle générale la forte poussée de la qualité de fabrication des instruments de musique, ainsi qu'un développement grandissant de la technique instrumentale des musiciens.

En 1939, apparition de la guitare électrique avec **Charlie Christian** (1916-1942). On connaît son influence.

En 1936, apparition du vibraphone avec **Lionel Hampton** (né en 1913), vibraphoniste, pianiste et batteur.

**d. Musique et ségrégation raciale**

Rappelons qu'au début des années 20, la ségrégation raciale était encore très forte aux États-Unis et qu'elle s'est perpétuée encore longtemps (elle n'a d'ailleurs pas totalement disparu de nos jours).

Si quelques musiciens blancs et noirs osaient jouer ensemble dans les tripots de Chicago, il n'en était pas de même pour les grands orchestres qui voyageaient de ville en ville. Une formation mixte aurait été considérée comme scandaleuse et boycottée du public blanc, l'obligeant ainsi à disparaître parce qu'elle n'aurait pas gagné d'argent.

Cependant, il arrivait fréquemment que des orchestres entièrement composés de musiciens noirs aient du succès chez les blancs et se produisent souvent dans les soirées réservées aux blancs.

Nous remarquerons que la plupart des arrangements et que beaucoup de morceaux joués par les orchestres blancs étaient dus à des noirs, mais il ne fallait pas que le public blanc le sache.

Ce n'est qu'en 1935 que le clarinettiste blanc **Benny Goodmann** enregistra un disque avec le pianiste noir **Teddy Wilson** (né en 1912) en trio, puis constitua un quartet avec le vibraphoniste noir **Lionel Hampton**.

Cette formation eut bien du mal à éviter de graves incidents, surtout dans les États du Sud. Son prestige la tira de ce mauvais pas, et on put enfin, d'abord timidement, puis plus régulièrement, voir des orchestres composites sans que de grands scandales n'éclatent.

**e. Orchestres et musiciens célèbres de l'époque Swing**

Nous avons déjà cité les orchestres de **Fletcher Henderson** et de **Benny Goodman**.

Nous citerons encore les orchestres de :

– **Artie Shaw** (né en 1900), clarinettiste
– **Count Basie** (né en 1904), pianiste
– **Duke Ellington**, pianiste
– **Louis Armstrong** et **John Coltrane**, deux des plus grands inventeurs de l'histoire du jazz
– **Earl Hines**, pianiste
– le **Dorsey Brother's Band** des frères **Jimmy** et **Tommy Dorsey**, dont nous avons déjà parlé, et dont les arrangements étaient de **Sy Oliver**. On découvrit dans cet orchestre le saxophoniste **Bud Freeman**, le chanteur **Franck Sinatra** et le batteur **Buddy Rich**
– **Jimmy Lunceford** (né en 1902), saxophoniste, qui découvrit le pianiste et arrangeur **Stan Kenton** (né en 1912), le chanteur **Cab Calloway** (né en 1907), le jeune trompettiste **Dizzy Gillepsie** qui fut l'inventeur plus tard du style « Be Bop », le grand saxophoniste ténor **Coleman Hawkins** (1901-1969) qui fonda plus tard son propre orchestre pour une tournée en Europe (1934)
– le saxophoniste **Ben Webster** (né en 1912) joua avec l'orchestre de **Duke Ellington**

– le pianiste **Teddy Wilson**, le vibraphoniste **Lionel Hampton**, le guitariste **Charlie Christian**, dont nous avons déjà parlé et le trompettiste **Roy Eldridge** jouèrent avec **Benny Goodman**

— la grande chanteuse **Billie Holiday** travailla dans l'orchestre de **Artie Shaw**
— le saxophoniste **Lester Young** (1909-1959) dans l'orchestre de **Count Basie**
— l'orchestre du batteur **Chick Webb** (1909-1939) découvrit la grande **Ella Fitzgerald** (née en 1918) qui chanta plus tard avec l'orchestre de **Count Basie**
— l'orchestre de **Benny Carter** eut dans ses rangs des musiciens connus plus tard dans le style « Be Bop » : le batteur **Max Roach**, le guitariste **Freddie Green**, le bassiste **Walter Page**, le batteur **Jo Jones**.

Nous citerons encore :
— **Buck Clayton** (né en 1911), trompettiste
— **Woody Herman** (né en 1913), sax-alto et chanteur
— **Shorty Rodgers**, trompettiste
— **Charlie Barnet** (né en 1913), saxo-ténor, alto et soprano, arrangeur de **Duke Ellington**
— **Oscar Pettiford** (1922-1960), bassiste de **Duke Ellington**
— l'orchestre de **Glenn Miller**
— **Django Reinhardt** (1910-1953), guitariste, le seul musicien non américain qui ait influencé le jazz américain des années 30
— **Art Tatum** (1910-1956), un pianiste extraordinaire, qui eut une grande influence sur les autres musiciens de l'époque
— **Fats Waller** (1904-1943), pianiste
— **Cootie Williams**, ex-trompettiste d'**Ellington.**

**Définition du Swing** : contraction et détente de la phrase musicale par rapport à la découpe du temps qui s'écoule en mesure (Hampton).

#### f. La fin du style « Swing »

Comme dans tous les arts, le style Swing a connu une période où il incubait et se cherchait (1920-1930), puis une période de maturité et une influence prépondérante sur la musique de l'époque (1928-1940) et enfin une période de piétinement et de décadence (1938-1942).

Deux autres facteurs socio-politiques contribuèrent à sa disparition :
— la seconde guerre mondiale qui fit disparaître nombre de grands musiciens,
— et l'avènement de la télévision qui fit disparaître peu à peu les « Ballroom-Dancings » (les salles de Bal) où se produisaient les orchestres swing.

Mais une nouvelle génération de jazz-men était prête à prendre la relève après guerre. Le jazz moderne était en incubation depuis le déclin du swing.

**Illustration sonore** : Duke Ellington et Count Basie.

### 2. Le jazz moderne (be-bop, cool, hard-bop)

#### a. La naissance

La naissance du jazz moderne serait aussi mystérieuse que la génération spontanée si l'on ne savait pas déjà que cette dernière est impensable. Une chose est certaine : en 1945, le jazz moderne avait déjà atteint sa maturité, alors que le public n'en avait pas encore entendu parler. A-t-il été une réaction en tant que discours musical face à l'horreur de la deuxième guerre mondiale ? C'est possible.

Toujours est-il que des musiciens se sont retrouvés spontanément, des musiciens qui prétendaient ne pas jouer comme les autres, c'est-à-dire « Swing », et tout aussi spontanément se sont rendu compte qu'ils jouaient de la même façon, mais pas comme les autres.

En confrontant leurs expériences, ils se sont rendu compte que leur façon de jouer était l'aboutissement de démarches identiques et parallèles : ils considéraient que jusqu'en 1940, le jazz en était à ses balbutiements, que les musiciens parlaient un langage codifié et restreint comme celui des enfants : voulant le rendre plus riche, plus lyrique, plus descriptif, ils s'attachèrent à trouver de nouvelles phrases musicales, de nouvelles structures rythmiques, afin de pouvoir dire plus de choses par le truchement de leurs instruments.

#### b. Les nouveaux musiciens

C'est de la rencontre du saxophoniste alto **Charlie Parker** (1920-1955) et du trompettiste **Dizzie Gillespie** (né en 1917) que naquit le style « be-bop ». Ces deux musiciens entrèrent dans la légende des grands géants créatifs aux côtés de **Louis Armstrong, Duke Ellington, Miles Davis** et **John Coltrane** (signalons qu'ils sont tous noirs).

**Dizzie Gillespie** a même été envoyé dans le monde entier comme représentant officiel du Ministère des Affaires étrangères des États-Unis tant sa popularité et son influence furent grandes.

Mais ne minimisons pas le rôle des autres musiciens dont la démarche fut identique dans cette période :
— le pianiste blanc **George Wallington** (né en 1924)
— les batteurs **Kenny Clarke** (né en 1914), **Art Blakey** (né en 1919) et **Max Roach** (né en 1925), qui furent les grands inventeurs du nouveau travail rythmique du « be-bop ».

**Illustration sonore** : Charlie Parker.

#### c. Les caractéristiques du jazz moderne

En conservant le rythme de base du 4/4 du jazz classique, la manière de battre ce rythme devint indirecte, cassant ainsi avec la tradition qui voulait que le rythme fut continu, et dans une plus vaste palette de temps : du plus rapide aux ballades les plus lentes.

Plus tard, d'autres rythmes que le 4/4 apparurent :
— vers 1949, **Gillespie** introduisit les rythmes afro-cubains, en introduisant dans l'orchestre d'autres percussions que la batterie (congas, bonjos, etc.) et composa la première valse de jazz,
— vers 1954, **Dave Brubeck** et d'autres compositeurs jouèrent des musiques sur des rythmes de plus en plus complexes . en 5/4 (Take Five), en 12/8, en 6/4, etc.
— les lignes mélodiques des improvisations devinrent plus longues et plus raffinées que celles de leurs prédécesseurs,

— de nouvelles notes furent introduites (quintes diminuées) qui, pour des oreilles néophytes, peuvent passer pour des « fausses notes », alors qu'elles apportent aux mélodies une coloration nouvelle,
— des passages coulants de croches, même à des tempos où la chose eut été considérée comme impossible par les musiciens de la période précédente,
— on notera donc une connaissance de la technique instrumentale et de la théorie musicale encore plus poussée chez ces musiciens que chez leurs prédécesseurs, ainsi qu'un champ d'investigation plus vaste donnant libre cours à un discours musical plus varié.

**Illustration** : Brubeck : « Take Five » ; Getz : Afro-Samba.

**d. Les grands musiciens du jazz moderne**

Nous ne reviendrons pas sur les géants que furent **Charlie Parker** et **Dizzy Gillespie.** Passons plutôt les autres en revue :
— **Thelionus Monk** (né en 1920), pianiste dont le jeu dépouillé et harmoniquement complexe est reconnaissable entre tous.
— **Roy Eldridge**, trompettiste qui a su évoluer du swing au be-bop.
— **Gil Evans** (né en 1917), arrangeur.
— **Shorty Rodgers** (né en 1924), trompettiste qui fit ses premières armes dans le Swing.
— **Lee Konitz** (né en 1927), saxophoniste.
— **Shelly Manne** (né en 1920), batteur.
— **Lennie Tristano** (né en 1919), pianiste, inventeur du style Cool.

**e. Le style « Cool »**

C'est un style qui paraît plus froid que le be-bop, souvent joué en contre-point, apparemment dénué de sensibilité, et dans lequel aucun mode particulier n'est prescrit pour l'interprétation des œuvres, si bien que les musiciens ont toute liberté d'improviser sans limitation harmonique. C'est la porte du free jazz qui vient de s'ouvrir en 1950 sur la côte Ouest des États-Unis.

Les grands musiciens du style cool sont : **Dizzy Gillespie, Lee Konitz, Max Roach**, le saxophoniste ténor **Stan Getz** (né en 1927) qui s'inspira plus tard de la musique brésilienne (Samba — la samba influencée par le jazz se nomma « Bossa Nova »), le saxophoniste baryton **Gerry Mulligan** (né en 1927).

**Illustration musicale** : Gerry Mulligan.

**f. Les autres grands musiciens du jazz moderne**

— Le **Modern Jazz Quartet**, avec le vibraphoniste **Milt Jackson** (né en 1923), et le pianiste **John Lewis** (né en 1920).
— Le tromboniste **Jay Jay Johnson** (né en 1924).
— Le saxophoniste alto **Paul Desmond** (né en 1924).
— le pianiste **Red Garlan** (né en 1923).
— Le batteur **Philly Joe Jones** (né en 1923).
— Le contrebassiste **Paul Chambers** (1935-1969).
— Les **Jazz Messengers**, groupe fondé par le batteur **Art Blackey**, avec les saxophonistes **Horace Silver (né en 1928)** et **Donald Byrd** (né en 1932).
— Le quartet du batteur **Chico Hamilton** utilisant de façon entièrement nouvelle la flûte traversière et le violoncelle.
— Le saxophoniste ténor **Ornette Coleman** et le saxophoniste ténor **John Coltrane**, avec leurs idées atonales, révolutionnaires pour l'époque et dont nous reparlerons plus tard.

**Illustration musicale** : Coltrane.

**g. Le jazz moderne est toujours vivant**

Une des raisons principales de la survie du bop réside dans l'influence et dans la présence permanente de quelques-unes des personnalités qui ont participé à sa naissance.

Malgré la haine raciale qui n'a cessé entre 1945 et 1960 de s'exercer sur les musiciens noirs, malgré la toxicomanie par les drogues et l'alcool de bon nombre de musiciens, malgré de fréquentes manifestations de haine ou d'apathie d'un auditoire qui ne supportait pas cette musique ou la comprenait mal, le jazz moderne a continué sa progression et s'affirme encore de nos jours avec un public plus vaste.

Mais les querelles de tendances sont encore présentes chez les amateurs de jazz, l'éternelle querelle des Anciens et des Modernes : bon nombre de puristes affirment que le jazz a disparu avec l'apparition sur scène de **Charlie Parker.** Ceux-là ne comprennent pas la richesse de l'œuvre des jazzmen modernes, ou la trouvent trop bavarde ou trop baroque, préférant se rattacher à la simplicité rassurante du jazz d'avant 1940.

Les autres considèrent qu'au contraire le jazz est né avec **Charlie Parker** et pensent que tout ce qui précède n'est que balbutiements d'attardés mentaux maladroits et inintéressants. Ceux-là se trompent aussi : sans ses pionniers, le jazz n'aurait pas existé, et sans le jazz, **Charlie Parker** n'aurait peut-être été qu'un modeste employé de bureau sans imagination.

Mais qu'on n'attaque surtout pas le jazz en général en présence de ces puristes, vous auriez à faire face à un front commun bien compact, avec en sus un joli concert d'indignations.

**h. Remarque**

Notons encore que c'est durant cette période où le jazz déjà intellectualisé est devenu une musique d'initiés qui n'est plus conçue pour la danse, mais pour l'écoute en concert qu'est né le Rock'and Roll au début des années 50.

Comme cela s'était passé aux origines du Jazz Nouvelle Orléans, ce sont les musiciens blancs qui ont fait connaître le Rock en pillant le répertoire de noirs inconnus, ou des blues traditionnels noirs en les mettant au goût du jour : **Elvis Presley** fut un des premiers.

En réaction contre la tendance qu'avait le jazz moderne à sophistiquer des thèmes plus anciens, et contre le

fait que cette musique était indansable, les jeunes blancs des couches populaires pauvres utilisèrent le répertoire des blues-men noirs en le schématisant à l'extrême, réintroduisant ainsi une des caractéristiques fondamentales des débuts du jazz : l'extase physique qui avait cédé la place à l'extase intellectuelle avec l'avènement du jazz moderne.

Ainsi, le rythme 4/4 swingué fut réduit à sa plus simple expression en marquant chacun des temps de la mesure, en accentuant le temps fort (1er temps de la mesure), et en marquant les 3ème et 4ème temps à la grosse caisse. Quant à l'harmonie d'accompagnement, elle fut elle aussi réduite à sa plus simples expression en ne marquant que les accords toniques généralement à la guitare, accentuant ainsi le côté saccadé du rythme.

**Illustration sonore** : Comparaison Blues/Rock.

Le Rock a lui aussi subi sa propre évolution et les tendances se sont diversifiées jusqu'à nos jours. La tendance la plus pure du rock a évolué de 1950 à 1970.

On considère généralement qu'elle n'évolue plus depuis une dizaine d'années, se contentant d'exploiter sans fin des schémas harmoniques, mélodiques et rythmiques identiques à ceux des années 60. On ne peut pas savoir à l'heure actuelle si le rock poursuivra son évolution ou s'il disparaîtra.

Les autres tendances sont le jazz-rock qu'on étudiera plus tard, la musique planante (Tangerine Dream), et la variétisation commerciale du Rock (disco, chanteurs et chanteuses de variétés).

(à suivre)

*Si vous désirez être mieux informé pour une initiation au Jazz dans vos classes, adressez-vous à la Délégation Musicale Alsace (Strasbourg) qui possède un matériel pédagogique (bande magnétique illustrative d'une durée de 2 heures à inclure aux heures de cours. Tableau synoptique en couleurs mettant l'accent sur les interprétations du Jazz et des autres musiques en fonction des époques.*

# POSEIDON & EUTERPE

**Olivier CORBIOT**
**Professeur d'Éducation musicale**
**Lycée Henry IV, Paris**

**BIBLIOGRAPHIE**

EINSTEIN (A.) — F. Schubert (Gallimard N.R.F., Paris, 1958).
HODEIR (A.) — Les Formes de la Musique (P.U.F., Paris, 1951).
d'INDY (V.) — Chansons populaires du Vivarais. Opus 52 (Ed. Durand, 1948).
ROUSSEAU (J.-J.) — Essai sur l'origine des langues (Ed. Ducros - Bordeaux).
SENECHAUD (M.) — Le répertoire lyrique (Ed. Billaudot, 1971).
CASELLA (et MORTARI) — Technique de l'orchestre contemporain (Ricordi, 1958).
VALLAS (L.) — V. D'Indy (Tome II) — La Maturité, la vieillesse (Ed. Albin Michel, 1950).
WINTERNITZ — Instruments de musique du monde occidental (Col. Arthaud).

## Le calme de la mer

Les quelques milliers de baigneurs qui se rendent chaque année à Dieppe ou à Saint-Jean-de-Luz, ne s'effraient pas de l'immensité de la mer ou de l'océan, ni de l'infini des plages ni de celui des falaises. Les néréides de la Mythologie peuvent innocemment bavarder au sujet des secrets d'Heraklès, de Poseïdon ou de Thétys et font, comme le disait Georges Dandin « des trous dans l'eau ».

Écoutons le bruit de la mer. Écoutons celui de l'océan, du calme plat, avec Gœthe et le lied de Schubert accompagné « d'un effleurement d'arpèges à la modulation hardie symbolisant le léger moutonnement de l'onde » (A. Einstein, N.R.F.). Écoutons le **« Meerestille »** et **« l'heureux voyage »** de L. van Beethoven qui dédia ces lieder à l'auteur de « Faust », lorsque Steiner les publia en 1822. Et pourtant ni le Maître de Bonn ni l'auteur de « Rosamonde » n'avait dû bien souvent faire usage des bains de mer si ce n'est par la composition musicale et au clavier du piano et du clavicorde. L'air qu'on respire à la mer ne procure, il est vrai, par temps calme les mêmes effets — moins de vapeur, moins de chlorure de sodium dans les embruns. Allez en Hollande, respirer sur les digues, en gardant dans la bouche un goût étonnant.

Écoutons les cris des oiseaux, de haute mer avec leur voix puissante, s'entendant au loin ; le Puffin des Anglais, niché sur des îlots en Provence et en Bretagne avec leurs cris dès la fin de l'hiver et au printemps ; le Puffin cendré qui séjourne sur les îlots de la côte provençale, sous les buissons épais et qui crie, de nuit, au printemps. Le Petrel-tempête, en haute mer au large des côtes atlantiques avec des ronflements et des hoquets sonores. Le Petrel Fulmar avec sa voix aiguë et sèche tranchant sur les cris des Fous-de-Bassan. Et ces cormorans huppés qui se font entendre aussi au printemps, de jour ; ces grands cormorans, avec leurs cris graves, et qui viennent se percher sur les dômes parisiens. Les macareux en Bretagne et en Cotentin sans compter les petits pingouins. Et tous ces oiseaux maritimes qui, durant l'époque de la reproduction, se livrent à des sortes de cérémonial...

Dans les **« Jeux de la Paix »** de Carolus Hacquart, un Neptune, en s'invitant à une fête, protège les Hollandais de l'inondation redoutée. Ceux-ci iront sur leurs vaisseaux, à l'occasion de la célébration d'un traité : celui de Nimègue. Neptune a rassuré les commerçants néerlandais. Il invite Eole à la fête et le dieu des vents obéit à Neptune sans reprocher à la déesse de l'amour de l'oublier. Enfin c'est l'Apothéose : Dieux et mortels confondus, montent vers le ciel. Jupiter apparaît au sommet d'un nuage. La hiérarchie des divinités et des humains se présente sous la forme d'une pyramide. Puis c'est le chant d'Apollon qui répand sur la terre un peu de lumière.

Les Pays-Bas non loin de la Flandre des ancêtres de Beethoven, ont été sauvés de la guerre et du « Ramp », terme par lequel on désigne ce désastre de la mer quand la marée a atteint son maximum et que la tempête se joint à elle pour envahir les polders. C'est alors que le tocsin sonne et que la voix des cloches est bientôt étouffée par le déchaînement de la mer et des vents. La cantate de C. Hacquart est plus apaisante : c'était pour représenter, il y a trois siècles environ, Neptune soufflant dans les coquillages et dans les conques, « pour accompagner les danses ». « De trionfeerende Min » fut éditée à peu près un siècle avant

la naissance de L. van Beethoven et récemment interpretee par le Collegium vocal de Gand et l'ensemble « Antiqua d'Amsterdam ».

H. Berlioz, au sujet de la musique imitative nous parle, dans la **Gazette musicale** (1837) des préoccupations des musiciens des siècles passés : « On peut dire de certaines autres compositions qu'elles représentent un vaste horizon, l'immensité ..., parce que le compositeur aura su, par la largeur des formes mélodiques, le grandiose et la lucidité de l'harmonie et la majesté du rythme mis en opposition avec des effets contraires, produire sur l'oreille des impressions analogues à celles qu'éprouverait un voyageur parvenu au sommet d'une montagne, à l'aspect d'un espace immense, d'un panorama splendide se déroulant à l'improviste sous ses yeux ».

## Aspects mythologiques

Parmi les divinités de la mer et des eaux, nous citerons Glaucus. Celui-ci était, avant de devenir un dieu, un pauvre pêcheur, qui fut jeté, dans la mer, parce que Circé avait conçu une vive passion pour lui, alors qu'il était aimé de la jeune Scylla. La magicienne Circé, dévorée par la jalousie, précipita Glaucus dans les eaux. Ayant mangé de l'herbe, le dieu par la vertu de celle-ci aurait été entraîné par des poissons. La partie supérieure de Glaucus était de forme humaine, tandis que l'autre partie faisait songer aux vertébrés aquatiques que Glaucus avait imités dans leur mouvement. Circé avait empoisonné le bain où Scylla se baignait. Elle fut métamorphosée en un monstre aux formes si laides que, se prenant en horreur, elle se jeta dans la mer de Sicile et devint un rocher célèbre contre lequel l'eau de la mer fait un bruit rappelant l'aboi des chiens : une meute de ces bêtes à six têtes lui sortait du corps autour de sa ceinture. Lorsqu'elle vit des bateaux défiler dans le détroit sicilien, elle attira ceux-ci pour les engloutir.

C'est Ulysse qui échappa aux gouffres de Charybde et Scylla, après avoir évité de céder aux charmes de Circé. Des deux gouffres, Charybde était le moins dangereux. C'est Téthys et ses nymphes qui avaient dirigé le vaisseau grec des Argonautes à travers le détroit de Messine et après l'enlèvement de la toison d'or, ceux-ci furent préservés de l'enchantement de sirènes grâce aux sons de la lyre d'Orphée[1]. Téthys était une déesse de l'eau bienfaisante et féconde.

Le voilier sur lequel R. Wagner s'était embarqué en 1839, pour fuir Riga, alors qu'il était poursuivi par ses créanciers, s'appelait justement la « Téthys ». On connaît la suite : ce fut le « Hollandais volant »..

Homère affirme que les dieux grecs tiraient leur origine de l'Océan et de Téthys.

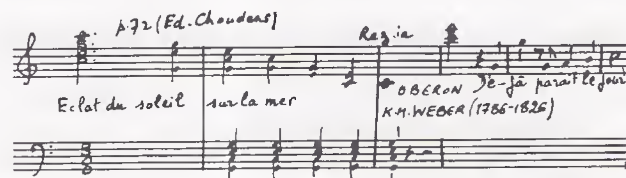
Thésée, neuvième souverain, Roi d'Athènes, fut déclaré tel, par Égée et c'est son fils Hippolyte qui fut élevé par Pitthée. C'est lui qui inspira à Phèdre une violente passion. Dédaignée, la Reine se donna la mort, succombant au poison qu'elle avait pris. Dans la tragédie « Phèdre » de Jean Racine, nous lisons :

*Et depuis quelques jours*
*On vous voit moins souvent, orgueilleux et sauvage,*
*Tantôt faire voler un char sur le rivage,*
*Tantôt, dans l'art par Neptune inventé,*
*Rendre docile au frein un coursier indompté ;*

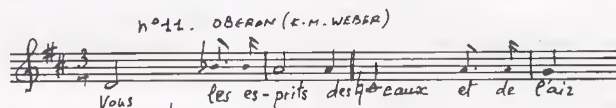
(Acte I - scène 1)

Dans « Obéron » de K.M. Weber, inspiré de l'« Obéron » de Wieland (1780-1781), le bateau qui transporte Huon de Bordeaux et Rezzia fait naufrage. C'est à peine si le chevalier parvient à sauver sa bien-aimée. Une île les accueille. Mais là, Rezzia est enlevée par un pirate, Abdallah, qui la vend comme esclave à un émir de Tunis. Obéron transporte Huon en cette contrée et avec le secours de quelques esclaves arabes, met sa fidélité à l'épreuve. Alors le chevalier résiste, pendant qu'il est surpris au milieu du harem, et il est condamné à être brûlé vif. Rezzia dit à l'émir qu'elle est l'épouse d'Huon et demande qu'il soit relâché. Cependant elle est condamnée à la même peine. A ce moment, Shérasmin qui est un serviteur saisit le cor magique et sonne de l'instrument à vent. Obéron et Titania (déformation de Diana) sauvent Rezzia et Huon de Bordeaux qui commencent un nouveau chapitre de leur roman d'amour.

Dans l'air de Rezzia, où le lever du jour est emprunté textuellement à « La Création » de Josef Haydn, nous entendons « Déjà paraît le jour ».




Des préoccupations semblables interviennent dans « L'Or du Rhin » de R. Wagner (Ed. Schott, p. 71) : « Fils du jour - Licht Sohn ». Au numéro II d'Obéron, un tableau représente une grotte de rochers dans la mer : « Vous les esprits des eaux et de l'air ».




Dans un autre style et à une autre époque, celle des premiers bains de mer, le troisième acte de l'opéra-bouffe « La Belle Hélène » de Jacques Offenbach, qui parodie un trio de « Guillaume Tell » de G. Rossini, Henri Meilhac et Ludovic Halévy, les librettistes, situent la « Galère de Vénus » à Nauplie, pendant la saison des bains, très « Napoléon III ». C'est un tableau animé et gai, se déroulant au bord de la mer, et où l'on joue à des jeux de « toute espèce ». Ces bains sont tout à la fois un plaisir et une thérapeutique. Dans un ordre d'idée aussi plaisant, une chansonnette de G. Marinier fait allusion à R. Wagner[2] :

*L'après-midi, sur la plage,*
*Un orchestre fait du tapage,*
*Jouant des airs de Wagner,*
*D'Massenet ou d'Reyer...*

Dans l'opéra-bouffe d'Offenbach, de 1864, le peuple offre des boissons et fait des libations à Vénus et à Bacchus, tous ceux qui se trouvent parmi les promeneurs, renvoyant Agamemnon, le roi des rois, père d'Oreste, à Leucade.

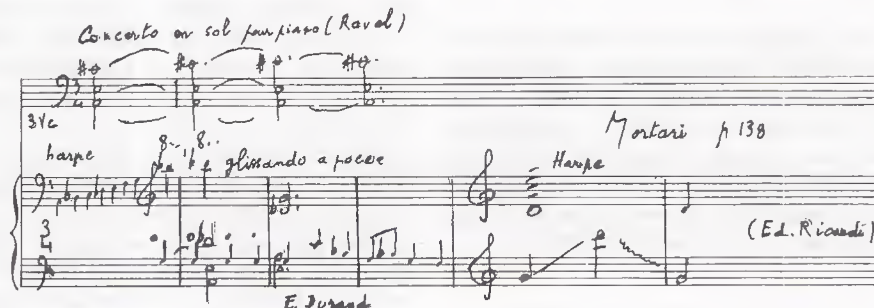
« L'Orestie » d'Eschyle, oratorio-opéra-mélodrame, dans une traduction de Paul Claudel et dont Darius Milhaud a composé la musique, sur la demande de l'écrivain, a été donné en première mondiale scénique à Berlin, en 1963, et fut reprise récemment à Paris, dans le cadre de la saison lyrique de Radio-France, le 10 novembre 1976. Cette œuvre se compose de trois parties : « Agamemnon, Les Choéphores et les Euménides ». L'interprétation donnée sous la direction de Myrat a connu un grand succès avec la participation du Nouvel Orchestre Philharmonique et de Colette Herzog dans le rôle de Clytemnestre.

Il y est fait allusion à la « force de Poseïdon » au premier acte des Euménides. Ce sont les « Bienveillantes », appelées aussi les Erinnyes. Cette œuvre remonte aux années 1917-1922. Selon F.Y. Bril, le caractère religieux s'affirme dès la première scène, « sorte de dédicace où la Pythie invoque les dieux grecs Apollon, Poséïdon et la déesse Pallas Athéna ». Ce premier acte se déroule devant le sanctuaire de la Pythie à Delphes. A ce sujet, l'image de Poséïdon est souvent associée aux dauphins.

## Instrumentation aquatique

Les instruments de musique collaborent par la forme ou l'acoustique à la description de l'eau. Lily Laskine, harpiste, explique qu'elle obtient, grâce à son bel instrument à cordes, de belles sonorités en jouant à l'unisson des sons harmoniques et des sons naturels. Elle expliqua récemment, c'était le 7 novembre dernier, comment les sons enharmoniques à la harpe évoquent les vagues, l'eau de pluie et somme toute, tout ce qui est fluide. On en trouve de beaux effets dans le concerto en sol de Maurice Ravel. La harpe chromatique ne pouvait pas faire cet effet.

Selon MM. Casella et Mortari (p. 138 du Traité, préfacé par P. Petit), (les) sons fluides se prêtent particulièrement au glissando sur une même corde, en faisant glisser la clef d'accord uniformément c'est-à-dire sans arrêts, pendant que l'autre main exécute un trémolo rapide, à la base de la corde. Il en résulte une gamme chromatique sur une étendue de deux octaves à partir de la note qui se trouve à une quarte juste au moins au-dessus de la note donnée par la corde utilisée (voir exemple C).




Les harpes peuvent prendre les formes les plus étonnantes : monstre amusant paraissant être le « fruit d'un rêve aquatique », ou encore en forme de baleine !!!

Est-il besoin de rappeler comment les instruments de musique imitent par leur morphologie les vaisseaux les plus divers ? Au Musée de Copenhague, est exposée une pochette (kit) de 1690, en forme de bateau. L'extrémité du chevillier y est couronné de deux têtes remarquables par leur sérénité. La volute d'un violon peut évoquer l'eau avec ses tourbillons. C'est aussi ce clavecin du XVIIème siècle, aux aspects monumentaux. Il est doré. On y observe trois tritons à queue de poisson, glissant sur des vagues qui ondulent doucement. Entre eux se dressent deux nymphes marines avec, derrière, un amour perché au sommet d'un coquillage et conduisant deux dauphins. « Galatée » fut le sujet d'inspiration du facteur du clavecin qui nous intéresse. Galatée était une néréïde dont s'éprit le géant Polyphème connu des lecteurs de l'Illiade et de l'Odyssée ; cette nymphe de la mer était éprise de ce jeune berger nommé Acis. Le géant par jalousie, aurait précipité un bloc de rocher sur le jeune homme et l'écrasa. C'est alors que la nymphe se jeta dans la mer et rejoignit les autres Néréïdes. Il est aussi rapporté que Poséïdon avait métamorphosé Acis en fleuve sur la demande de sa bien-aimée, fleuve qui symbolise peut-être les pleurs de la nymphe malheureuse d'avoir perdu Acis.

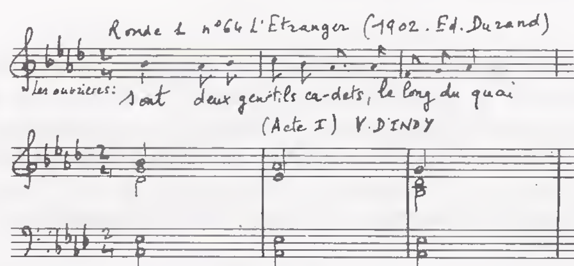
Le sujet d'Acis et Galatée a été traité par J.B. Lully en 1686 sous la forme d'une pastorale et par G.F. Haendel, sur un livret de John Cay, en 1720, sous la forme d'un masque, sorte de ballet de cour « comprenant des scènes... mythologiques » (A. Hodeir, P.U.F., 1951).

Le clavecin étrange dont il est question fut, selon E. Winternitz, « découvert dans les réserves du Palazzo Venezia, à Rome ». Dans la « Galleria Armonica », ouvrage datant de plus de trois cents ans, Michelo Todini parle de la « macchina di Polifemo et Galatea » qui n'est autre objet que ce clavecin. Il est curieux de savoir que le clavier était relié par des fils invisibles « à un jeu de tuyaux cachés dans

la montagne de Polyphème située derrière, juste en face du clavier ». Il faut préciser qu'on touvera d'autres détails dans le livre de la collection Arthaud (traduction Y. Hucher et J. Morini). Cet instrument de musique était la propriété du vicomte Sartiges, ambassadeur de France auprès du Saint Siège (1860) et le clavecin fait actuellement partie de la collection Crosby Brown à New York (U.S.A.).

C'est au XVIIème siècle que le prologue de « l'Alceste » de J.B. Lully, prologue allégorique, survivance du ballet de cour, évoque la gloire de Louis XIV, et fait renaître les nymphes des fleuves. A l'acte premier, nous voyons sur la scène un port où, parmi d'autres navires, un grand vaisseau est préparé « pour une fête galante à l'occasion du mariage d'Admète et d'Alceste, dont se désole Alcide (Hercule) qui aime Alceste » (J. Chantavoine). Des machines flottantes participent à la fête nautique organisée par un ancien soupirant d'Alceste. On y voit des pêcheurs, des marins, des tritons et tout ce monde danse dans l'ambiance sonore des chœurs du Maître florentin. Jean-Jacques Rousseau, dans son « Essai sur l'origine des langues », écrit : « (L'art du musicien) ... calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant. » J. Tiersot, commentant ce passage, cite « Le Déluge » de Saint-Saëns qui a écrit pour cet oratorio un admirable prélude (1876) (p. 176, cf. Bibliographie).

« L'Étranger » de Vincent d'Indy a pour cadre un paysage marin. Une introduction symphonique a pour cadre sonore « une longue succession d'arpèges dessinés en une tonalité mineure sans dominante, montant ou descendant tout au long de plusieurs octaves ; il rappelle les dessins comparables du "Lied maritime" pour chant et piano ; il s'éclaire ou s'assombrit sans cesse, se colore avec éclat ou revêt les plus fines nuances. » (L. Vallas - V. d'Indy).




Les marins retournent au port ; la pêche a été mauvaise. Seul, un d'entre eux, un homme de quarante ans, l'air noble et triste, a connu un sort moins désolant que les autres. On le soupçonne de sorcellerie. Le marin essaye de lier conversation avec eux. Il offre, mais en vain, sa pêche à une famille pauvre mais ses avances sont repoussées. Sa générosité est suspectée. C'est véritablement un étranger. Le soir vient. L'angélus sonne. De jeunes ouvrières sortent de l'atelier et chantent une chanson du Vivarais. L'auteur de « Fervaal » utilise un sujet qui s'apparente à celui que B. Britten (1913-1976) illustrera musicalement dans son opéra Peter Grimes où il est question d'un personnage impopulaire parce que différent des autres, « emporté et original ». Son comportement désordonné aggrave encore l'unanimité de la population à son égard. Le thème de cet opéra en trois actes précédés d'un prologue (1945), est, selon M. Sénéchaud, la « cruauté de la mer ». Quant à l'action musicale en deux actes de V. D'Indy, l'utilisation d'une chanson régionale y a nécessité le changement des paroles de l'acte I. Ainsi la Ronde (N. 64 du premier volume — Chansons populaires du Vivarais, Ed. Durand), « Dans la tour du palais », est transformée ; ainsi les paroles « le long du gué » deviennent-elles dans l'opéra « le long du quai » (page 28) dans le texte interprété par les ouvrières. C'est une variante du célèbre chant : « Sur les marches du palais ». On y reconnaît les couplets cités : « Dans un beau lit carré, couvert de roses blanches ». Cette scène de « L'Étranger » se situe en France, aux bords de l'Océan, et la chanson évoque une flamande.

Au deuxième acte, il y a une scène de féerie où Vita invoque la mer, en la contemplant et jette une émeraude en témoignage du serment qu'elle a fait de n'appartenir jamais à personne. Vita, fiancée à un douanier, éprouve dans un esprit de charité, de la sympathie pour l'Étranger. « O ! mer ! sinistre mer aux colères charmeuses O ! mer ».

Si Mendelssohn[3] avait formé le projet d'écrire une œuvre d'après « La Tempête » de Shakespeare, un opéra de F. Halévy, traitant le même sujet fut représenté à Londres, en 1850, au théâtre de la Reine. Il s'agissait d'une adaptation lyrique de la comédie-féerie où l'on voit le duc de Milan, Prospero chassé de ses États par son frère Antonio. Abordant avec Miranda une île déserte où des secrets magiques lui permettent de soumettre à sa volonté tous les esprits, il rencontre Ariel, génie aérien, qui jouit de toute sa confiance. Caliban, esprit primitif et malfaisant ne se manifeste que pour lancer les plus sombres malédictions. Afin de lutter contre ses ennemis revenant de Tunis, Prospero ordonne à Ariel de soulever une tempête causant le naufrage d'un navire sur lequel voyage le Roi de Naples. Après avoir jeté un sortilège sur ses prisonniers, il pardonne enfin à son frère Antonio et quitte l'île pour reprendre possession de ses États.

L'« Idoménée » de W.A. Mozart a été composé en 1780-1781. L'action se passe dans l'île de Crète, après la chute de Troie. Electre, fille de Clytemnestre, s'y est réfugiée et s'est éprise d'Idamante, fils du Roi de Crète. Mais Idamante lui préfère une princesse troyenne, Ilia, prisonnière des Grecs. Idoménée, revenant vainqueur de Troie, est arrêté par une terrible tempête. Pour apaiser Poseïdon-Neptune, il fait vœu de lui sacrifier le premier être humain qu'il rencontrera sur le rivage crétois. Or la première personne qui se présente à lui est son propre fils, Idamante. Neptune réclame sa proie et envoie un monstre. Idamante le tue. Mais le grand prêtre de Neptune exige que le Roi de Crète immole son fils. Ilia propose de mourir à la place de celui qu'elle aime. Neptune touché par son courage accorde sa grâce à condition qu'Idoménée abdique au profit de son

fils ; ce qu'il fait. Les adieux d'Idomenee y sont un exemple remarquable de ce que Mozart pouvait tenter dans le domaine de l'opéra seria[4].

Telle est, brièvement résumée, « cette œuvre de transition » du Maître de Salzbourg, où l'oracle de Neptune se fait entendre.

Citons pour mémoire un opéra-ballet de Johnsen, « Neptune et Amphitrite », datant de 1775 et un autre de Baptistin, « Neptune et Amymone », représenté à Versailles vers 1712.

La mer et les poissons, avec ses eaux, ses algues, ses rayonnements mystérieux, ont un pouvoir de rêve, de poésie et de musique. Les légendes sont remplies de tempêtes et de monstres. Les sons s'y diffusent mieux que partout ailleurs dans l'atmosphère. Selon de vieilles croyances, Yemanja, déesse maritime, règne encore au Brésil. Dans « Noa Noa », Gauguin parle d'une divinité aquatique, Hina, dont le culte est célébré au large des îles Maoris et c'est également dans ce livre que le peintre, qui s'est inspiré des paysages de l'Océanie, commente les « chansons du vivo » :
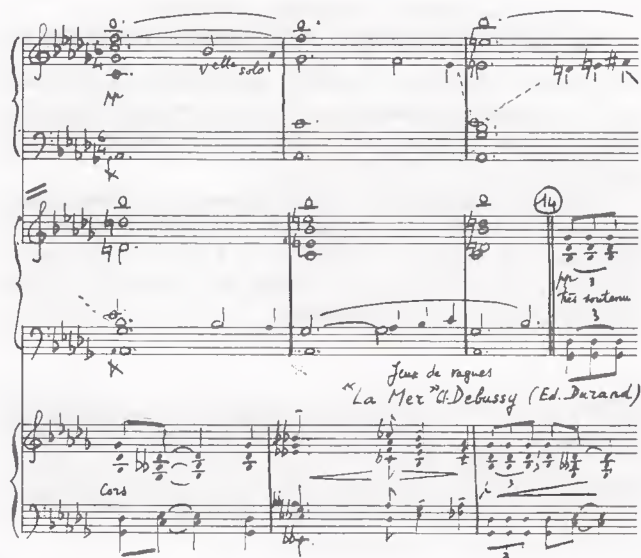
*« Chante, vivo tahitien*
*Chante la chanson du matin !*
*.....*
*Comme l'arbre frémissant*
*avec l'aube dans les bois*
*j'irai chanter en dansant*
*chante, vivo, tahitien. »*

Peintres et poètes sont sensibles à la musique de la mer et n'ont pas besoin d'un hydrophone et d'un amplificateur. Le Professeur R.G. Busnel a expliqué « comment on peut entendre un bruit de friture, formé de millions de crépitements produits par un petit crustacé : la balane — nombreux par milliards ». Attentif aux sons émis par certains animaux marins, par exemple des cris d'otarie, un musicien américain a même composé une symphonie, à partir d'enregistrements qui ont été utilisés pour une audition au Carnegie Hall à New York (U.S.A.). Les delphinidés émettent des claquements de langue, véritables signaux utilisés pour la navigation. D'autres espèces se font remarquer par des grognements divers. « Sur les fonds sablonneux, les mâles de certaines espèces appellent les femelles, par exemple : le Gobie... ces émissions rappellent des bruits de moteur, de sirène, de bateau. » (R.G. Busnel). Selon le Directeur du laboratoire d'acoustique animale, la baleine à bosse a été la première espèce qui a révélé d'extraordinaires vocalisations.

C'est au début du XXème siècle que les Anglais ont inventé ou plus exactement « réinventé » le bain de mer. Claude Debussy et Vaughan Williams ont souvent dû poser leur regard sur l'horizon circulaire de l'océan, avant d'écrire des œuvres consacrées aux remous et aux sursauts des étendues aquatiques. Mer déchaînée versant des paquets d'eau sur le pont des navires, avec le hurlement du vent brisant parfois les mâts et verges des voiliers. A « Sea symphony » fut présentée au Festival de Leeds. Cet ouvrage est composé de quatre mouvements, sur un texte de Walt Whitman et une soprano, un baryton et les chœurs y interviennent.

Le fait de poser son regard sur une eau profonde entraîne une curiosité bien naturelle et nous amène à nous poser des questions sur un monde dont la surface est perpétuellement en état d'agitation. Etienne Souriau ajoute : « Est-ce une sirène, est-ce un monstre marin ? Ce n'est que le vent qui vient rider la surface. » C'est ce monde que Cl. Debussy a révélé à l'auditeur, mais en fait, dans « La Mer », il y a rejet de toutes descriptions. C'est bien un murmure qui monte de « ces profondeurs mystérieuses » où la musique est toujours présente.

« De l'aube à midi sur la mer, Jeux de vagues, Dialogue du vent et de la mer ». La cymbale roulée peut suggérer les jeux de lumière et de l'eau, à la fin de la première partie. Cette « antisymphonie » qui se tient à l'écart de la musique symphonique contemporaine d'un Fauré, d'un Saint-Saëns et d'un Schmitt, fut composée entre 1903 et 1905 ; elle voit l'emploi du mode « Vachaspati ». Inspiré par la Méditerranée, à Debussy qui s'y baignait alors qu'il était plus jeune, ce triptyque fait de souvenirs marins, sera orchestré à Jersey.




Cl. Debussy était saisi d'admiration à l'audition de la « Shéhérazade » de Rimsky Korsakov, poème symphonique dans lequel figure une évocation de la mer et l'on sait comment le musicien russe avait été amené à parcourir le monde entier en tant que navigateur sur le bateau-école Le Diamant. Il apprit à mieux connaître son propre pays, puis visita successivement l'Angleterre, l'Allemagne, l'Amérique du Nord et l'Amérique du sud. Il fut par la suite nommé au poste d'inspecteur des Musiques des Équipages de la Flotte. A la fin du XIXème siècle, nombreux sont les titres d'œuvres qui se rapportent à la nature et selon M. Guiomar, « la démarche du compositeur est d'atteindre par la matière musicale à la restitution des éléments et des paysages. »

Vincent d'Indy avait soixante quinze ans lorsqu'il composa le « Diptyque méditarranéen ». Cette œuvre

(1925-1926) a été comme une sorte de réplique à « Un jour d'été à la montagne ». Elle est faite, nous dit Léon Vallas, de deux volets et nous laisse imaginer le même paysage le matin et le soir. Quelques années avant, le maître de la « symphonie cévenole » avait écrit le **« poème des rivages »**, suite symphonique en quatre parties ayant pour sujet le thème éternel des vastes étendues d'eau.

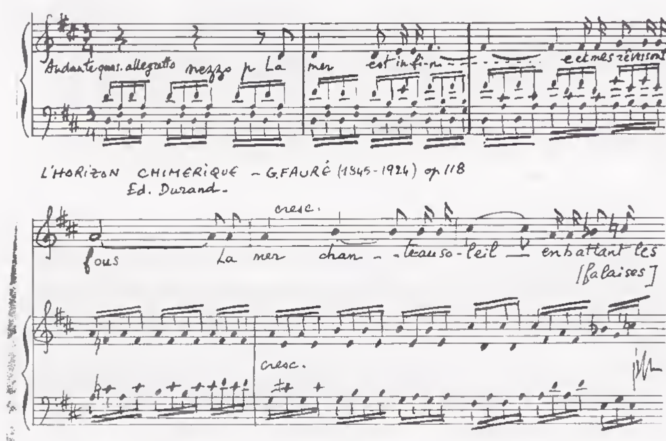
I Calme et lumière (à Agay, en Méditerranée)
II Joie du bleu profond (à Miramar de Majorque)
III Horizons verts (à Falconara, sur l'Adriatique)
IV Le Mystère de l'Océan (sur la grande côte du golfe de Gascogne).

D'autres compositeurs ont été conduits à écrire des œuvres inspirées de poèmes faisant allusion directe aux voyages, tel « L'horizon chimérique » de Jean de la Ville de Mirmont, inscrit au catalogue des œuvres de Gabriel Fauré sous le numéro d'opus 118. C'est le Fauré « latin », au « romantisme secret » qui fait chanter, d'une belle envolée apollinienne, sur les paroles, dans un mouvement Andante quasi allegretto, mezzo piano :

*« La mer est infinie et mes rêves sont fous*
*La mer chante chante au soleil en battant les falaises »*

Il est permis de parler d'évasion, quand dans un été finissant des années d'après-guerre, Fauré n'entendant que des dissonances et « jouant sans s'écouter », composa ce cycle de mélodies dédié à Charles Panzera.

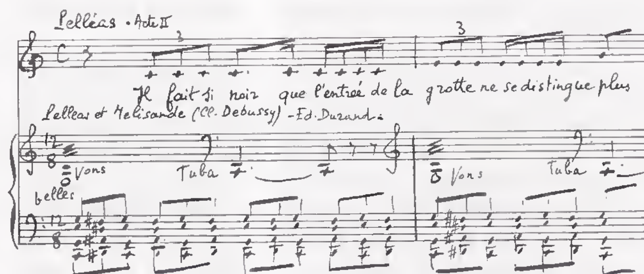
Vladimir Jankélévitch a mis l'accent sur la persistance du thème de l'eau dans l'œuvre du musicien ariégeois. On écoutera sans surprise le balance de « Je me suis embarqué » du même cycle et les effets de roulis d'une autre mélodie célèbre : « Les Berceaux ».




Fauré a, lui aussi, su rendre avec des moyens sobres « la respiration des vagues », « le bruissement de l'écume ». Les Barcarolles de Ned Rorem, musicien des États-Unis, né en 1923, se souviennent de celles de Fauré.

La barcarolle était à l'origine une mélopée chantée par les gondoliers italiens, dont les musiciens du XIXème siècle se sont plu à traduire les accents sur le piano, instrument de musique rendant particulièrement bien les effets d'eau.

L'orchestre de « Pelléas et Mélisande » de Cl. Debussy à la fin de l'Acte II est composé de violons en trémolos, de cordes égrénant leurs notes en rythme ternaire, d'un tuba et l'on trouve un balancement semblable dans cette scène maritime.




La mer et les océans sont les seules parties du monde à ne posséder ni chants ni danses sinon ceux des matelots ou des voyageurs. Ainsi il est normal que les poètes ou les musiciens en appellent à cette nature mouvante et parfois figée parce qu'elle peut leur apporter d'enrichissements jusque dans la profondeur de leurs silences propres à la méditation devant ces espaces illimités ou paraissant tels. Les luthiers et organiers ne vont-ils pas donner aux instruments de musique qu'ils construisent la forme même de caravelles et de navires qui emportent leurs songes vers de lointains rivages : le buffet du positif de l'église Saint Philibert de Tournus est une sorte de coque soutenue par le géant Atlas, tandis que les tuyaux d'orgue en forment la voilure.

Que peut-on trouver de plus émouvant que la chanson mélancolique d'Hylas, le pilote au troisième acte des « Troyens à Carthage » d'Hector Berlioz, lorsque la nuit assombrit le port où est amarrée la flotte troyenne ?

Le poème qui devait servir de sujet aux candidats au Grande Prix de Rome, obtenu en 1962 par Alain Petitgirard (aujourd'hui joueur de clochettes), devant Antoine Tisné, premier second Grand Prix décerné par l'Institut de France ; ce poème, disions-nous, fut écrit par Loys Masson : c'est le « Grand Yacht Despair ». La Cantate, puisqu'il s'agissait encore d'une cantate à écrire « en loge » dans une aile du château de Fontainebleau, était réalisée sur le texte suivant :

*« Mon Dieu nous avons parcouru des océans blafards*
*De longs mois nord et sud et l'on avait gravé ton nom*
*En lettres hautes de trois pieds sur le mât d'artimon*
*Pour leurrer les courants.*
*Le premier soir l'on talonna sur une lune pourrie.*
*Le second soir les poux de mer rongèrent le mât au pied*
*Et il s'en alla aux vagues par le dos le mât mort. »*
*« ... Route ! cria le capitaine et gouvernail dit*
*route en écho comme en murmure à ras du flot.*
*Les voiles mordirent l'épaule du vent et notre beau navire*
*plus fort baratta son chemin d'écume. »*

En 1966, le concours de Rome proposait « La Muse qui est la Grâce », extrait de la quatrième des cinq grandes odes de Paul Claudel (N.R.F., éditeur) :

*« Encore ! encore la mer qui revient me rechercher comme une barque... »*
*« Comme une barque qui ne tient plus qu'à sa corde, et qui danse furieusement, et qui tape, et qui saque, et qui fonce, et qui encense, et qui culbute, le nez à son piquet, »*
*« Comme le grand pur sang que l'on tient aux naseaux et qui tangue sous le poids de l'amazone qui bondit sur lui de côté et qui saisit brutalement les rênes avec un rire éclatant ! »*

En 1967, c'est « Voyageur, où t'en vas-tu ? » de Rabindranath Tagore (P. Seghers, ed.) pour chant et orchestre :

*« Voyageur, où t'en vas-tu ?*
*— Me baigner dans la mer à l'aube rose, le long du sentier bordé d'arbres. »*
*« Voyageur, où est la mer ?*
*— Là où la rivière termine son cours, où l'aube s'ouvre au matin, où le soir s'enfonce dans les ténèbres... »*

Le peintre Arnold Böcklin (1827-1901) a laissé une toile qui inspira à Serge Rachmaninoff « L'île de la Mort », sorte de « peinture sonore ». Le tableau nous montre une mer paisible avec des rameurs qui naviguent sur un petit bateau, où un personnage en robe blanche domine un cercueil. L'embarcation se dirige vers une île « plantée de cyprès d'un bleu vert ». La mythologie gréco-latine et la mer ont marqué Böcklin, auteur d'un « jeu de vagues » que l'on peut voir à la Pinacothèque de Münich. Dans ce domaine, il conviendrait de citer Edward Burne-Jones, britannique qui se rattache au groupe des « Pre-(raphaélique) raphaélite Brothers », et s'est lié à Dante Grabriel Roseti (1828-1882). Burn-Jones peint « Les Sirènes », tandis que Odilon Redon s'essaye à une « vision sous-marine ».

On sait d'autre part comment Debussy avait tiré d'un poème en prose de Rossetti, la substance musicale de la « Demoiselle Élue » (The blessed damozel). Le texte parut difficile au rapporteur de l'Institut de France. C'était l'époque des « Données immédiates de la conscience » d'Henri Bergson. Le mouvement des Préraphaélites restaure avec Burne-Jones et Everett Millais, le « sentiment de la nature » et la « dignité de la pensée dans la nature ». Puvis de Chavannes, auteur de fresques au Panthéon à Paris, élève le sens de ce qui est réel, à dix lieues au-dessus des Raphaélites. On connaît du peintre Français « Jeunes filles au bord de la mer » (1879 - Le Louvre).

Eugène Louis Boudin, à la même heure, ne se lasse pas de transposer la mer dans le cadre de toiles qui ont pu chasser du public des musées toute idée d'une réputation que l'on pouvait se faire de lui comme d'un simple amateur.

La « Plage de Deauville » annonce la nouvelle peinture. Ce peintre d'Honfleur, né en 1824, est connu pour ses ciels, ses falaises de Dieppe, d'Etretat, sera bientôt suivi par Cl. Monet. L'eau reflète la lumière et la fait éclater en étincellements. La mer se multiplie par les reflets de chaque vague. Le peintre « impressioniste » séjourna à Giverny et ce séjour en Normandie, au bord de l'Epte, à son confluent avec la Seine, favorisa, par la luminosité du cadre, l'éclosion d'une école qui recherchait des paysages de campagnes et de marines où l'éclairage et l'eau paraissaient être les préoccupations essentielles de ses disciples. Tout autre que Monet, observant les mêmes paysages, n'aurait pas eu la même vision. C'est la découverte d'une harmonie de couleurs comme chez le poète un rythme se présente : par exemple « Le Cimetière marin » de Paul Valéry — strophe au rythme trochaïque :

*« Oui ! Grande Mer de délires douée,*
*Peau de panthère et chlamyde[4] trouée*
*De mille et mille idoles du soleil,*
*Hydre absolue, ivre de ta chair bleue... »*

Plus près de nous, un Raoul Dufy, dont le frère était musicien et qui peignit le monde de la musique, n'a pas non plus négligé la mer. Il fut particulièrement sensible aux charmes de la Méditerranée, ayant voyagé surtout en Italie et dans le Midi de la France. Son style est très éloigné de celui d'Arnold Böcklin, peintre et sculpteur visionnaire que nous avons déjà cité et dont les sujets de tableau de ce « Redon germanique » ont inspiré à Max Reger quatre compositions symphoniques : « L'Ermite au violon », « Bacchanale », « L'Ile des Morts » située dans un au-delà aquatique et « Au gré des vagues » opus 128 (1913), sorte de scherzo expressionniste.

Paul Gauguin fut attiré par la mer. Pilotin, puis matelot de 1865 à 1871, il peignit de « Petites bretonnes au bord de la mer », « un bord de mer » (1887). « Sur cette petite toile sont représentées des femmes de race noire, en robes éclatantes, défilant au bord de la mer. Les tons sont francs et nets, sans mélange optique de couleurs » ( Rotonchamp, édit. 1925, p. 49).

Gauguin et Pierre Loti ont sans doute contribué à une recherche des espaces inconnus et des mondes insoupçonnés : arbres, routes vertes et prairies roses qui répondent aux « quais roses et verts » de Baudelaire. Loti, dans son roman « Mon frère Yves » « dépeint » les mers. Gauguin s'établit à Pont Aven à l'âge de trente sept ans, en recherchant sans doute, avec les sirènes des navires, l'appel du lointain.

Gauguin jouait de la mandoline et du piano. Ce n'est que tard qu'il se mit à travailler ce dernier instrument. Il jouait du Schumann, « La rêverie » des « Scènes d'enfants » et du Haendel.

Dans l'œuvre de Baudelaire, poète qui voyagea dans l'Océan Indien et connut l'Ile Maurice, le thème de la mer a une réelle importance. Dans une intéressante étude, intitulée « Le thème de l'eau dans les Fleurs du Mal » par J.L. Jacquier-Roux, nous lisons un extrait de la « fameuse » lettre écrite à Richard Wagner — en 1860 : « J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature. » Nous sommes amenés à nous demander si le poète de « Spleen et Idéal » aimait ou craignait la mer, lui dont cinq poèmes furent mis en mu-

sique par Debussy, vingt ans après la mort de l'écrivain (1867). Ce sont : Le Balcon, Le Jet d'eau qui sera orchestré, Recueillement, Harmonie du soir et La Mort des amants.

*« Surgir du fond des eaux le regret souriant :*
*Le soleil moribond s'endormir sous une arche,*
*Et comme un long linceul traînant à l'orient,*
*Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. »*

En fait, pour Baudelaire, la mer est un élément cause de crainte et d'amour. L'amour de l'eau fait partie d'un symbolisme maternel. Le poète évoque un port dans « L'Invitation au voyage » et les tableaux des maîtres hollandais et de Claude Lorrain sont présents à l'esprit de Baudelaire. De Cuyp « L'arrivée de Maurice de Nassau à Scheveninguen », « importante page de marine avec bateaux chargés de figures », Eugène Fromentin, dans « Les Maîtres d'autrefois » nous livre ses notes : « Un étonnement et une merveille : grand, carré, la mer, un canot à droite ; en bas, canot de pêche avec figure tachée de rouge ; à gauche deux bateaux à voiles ; pas de vent, nuit tranquille, sereine... »

Le poème de Baudelaire inspira à Henri Duparc une de ses plus belles pages composée quelques années après la mort du poète.

L'auteur des « Fleurs du Mal » est attiré par l'infini perpétué par la mer mais aussi par la musique. Dans « Les Phares », nous lisons :

*« Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges*
....
*Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges*
*Passent, comme un soupir étouffé de Weber »*

Il n'oublie pas « Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse ». Baudelaire craint aussi la mer, devenue ennemie, par les vagues qu'il ne peut franchir, parce qu'elles lui offrent des obstacles. C'est la mer qui cache ce que l'on y a égaré et qui capture ses proies[5]. C'est le Poseïdon, dieu cruel de l'Illiade.

Bien avant Baudelaire et Théophile Gautier auquel sont dédiés les poèmes du recueil de « Spleen et idéal », le Japon, au XVIIIème siècle, voit naître Hokusaï, célèbre peintre donnant des paysages tels que « Le Mont Fuji vu de Kanagawa » où la mer est présente. Ce n'est que vers 1868, lorsque le Japon entra en communication avec l'Europe, que des gravures furent diffusées. Manet et ses amis en tirèrent des leçons comme Debussy qui écoute avec attention les instruments de musique extrême-orientaux.

La mythologie chinoise montre comment la mer orientale possède tous les mystères. Le vent marin est divin. Le dieu de la mer a un corps de poisson. On le présente monté sur deux dragons. Le Kouei-kiu est un gouffre où toutes les eaux des mers retourne. Au-dessus de lui il y a les cinq îles merveilleuses où résident les immortels. L'on y trouve les plantes de l'immortalité dont ils se nourrissent. Chez les Eskimos, la déesse de la mer était restée sans union ; presque paralysée, elle ne quitte jamais son élément[6]. A l'est, en Alaska, la déesse Sedna disparaît, remplacée par une divinité de la lune, ce dont on ne saurait s'étonner puisque notre satellite a une influence attractive sur le flux et le reflux de la mer. D'ailleurs en Océanie, la déesse, Hiña, de la mer est aussi celle de la lune.

(à suivre)

---

**NOTES**

1. Une lectrice ou un lecteur bien avisé aurait pu me faire remarquer que les sirènes n'avaient guère de rapport avec l'eau de la mer. On sait que les Pythagoriciens pensaient que l'univers était régi par les nombres. Le tetraktys 1,2,3,4 était l'échelle des sirènes et, selon W. Wiora, le tetraktys, c'est l'oracle de Delphes. Les sirènes étaient les filles d'Achéloüs et de Calliope, muse et fille de la Mémoire ; Pausanias raconte que celles-ci, encouragées par Junon, prétendirent à la gloire de chanter mieux que les Muses, et osèrent leur porter un défi ; mais les Muses les ayant vaincues, leur arrachèrent les plumes des ailes et s'en firent une couronne pour chacune d'elles ». Elles demeuraient sur le rivage et étaient représentées avec des ailes comme Pégase. En fait la sirène-poisson est postérieure à la femme-oiseau. La sirène telle que nous l'imaginons est née au Moyen-Age. Guillaume de Normandie nous apprend que les « sereines ont semblance de femmes dou chef jusques as cuisses, mais delà en aval ont semblance de poisson ». Christophe Colomb aurait été témoin d'un étrange spectacle : des lamantins, mammifères aquatiques s'étaient échoués dans la baie d'Hispaniola. Les lamantins avec leurs mamelles pectorales, leurs nageoires antérieures, leur « voix » qui se lamente, peuvent faire penser à des sirènes (en Zoologie : sirèniens). Le mot « sirène » sert à désigner les sonneries d'appel de bateaux, ou encore de prot ection pour les maisons. L'eau fluide, demi-transparente, dangereuse, reste, nous l'avons dit, un mystère contre lequel il vaut mieux prévenir les enfants afin qu'ils ne s'y laissent pas tomber.
Les Arabes auraient colporté la croyance selon laquelle les sirènes étaient marines ; les premiers navigateurs européens ont pu voir des indigènes nageant autour de leurs navires. Belles et séduisantes, elles ont pu attirer les matelots. Quand on se risque à rechercher ces derniers, il peut arriver que l'on ne retrouve que des os pour la simple raison que les indigènes des îles lointaines sont anthropophages.
De Lord Berners, citons « Les Sirènes », 1946 et le ballet « Le triomphe de Neptune », commandé par Sergueïde Diaghilew, 1926.

2. Dans le « Rheingold », on observe des mouvements aquatiques. « Aussi loin qu'il y a vie et mouvement dans l'eau... » Wieland Wagner affirmait que les filles du Rhin étaient les océanides (cf. Entretiens avec W.W. par A. Goléa, Ed. Belfond).

3. Mendelssohn-Bartholdy est l'auteur de « Meerestille u. glückliche Fahrt », op. 27. « La mer calme et l'heureux retour ». Et dans l'Armide de C.W. Gluck, nous trouvons un chant de naïade.

4. Manteau des anciens Grecs.

5. L'anneau de Mélisande (Acte II), par exemple.

6. C'est le sort de Vita de « L'Etranger » de D'Indy.

# PSYCHOLOGIE
# ANALYSE BIBLIOGRAPHIQUE

**par**
**Arlette ZENATTI**
**Maitre de recherche au C.N.R.S.**

**Psychologie de l'Art et de l'Esthétique,** publié en 1979 par les Presses Universitaires de France (collection Psychologie d'aujourd'hui) est un ouvrage collectif réalisé, dans sa majeure partie, par les chercheurs du Laboratoire de Psychologie de la Culture dirigé par R. Francès. Il réalise une synthèse des résultats établis par la recherche en psychologie dans le domaine de l'art et de l'esthétique. Les divers chapitres qui le composent comportent une bibliographie abondante. Tout lecteur ayant quelque culture esthétique ou scientifique peut le lire avec intérêt, les aspects trop techniques ayant été volontairement écartés afin de rendre l'ouvrage accessible à un large public.

Dans le premier chapitre, Robert Francès et Michel Imberty exposent des généralités sur **l'art, l'esthétique et les sciences humaines.** Robert Francès explique comment **l'esthétique expérimentale** fait intervenir des techniques d'observation et de vérification semblables à celles des autres sciences humaines. Les idées susceptibles d'être conçues en esthétique sont vraiment acquises seulement lorsqu'elles ont une base fondée sur un savoir éprouvé, ayant donné lieu à des preuves expérimentales. Un échange réciproque entre deux disciplines de sciences humaines, psychologie et sociologie, se révèle fécond. Les relations entre «culture» (ce qui est fabriqué par l'homme) et «nature» (ce qui ne s'apprend pas) sont prises en considération en esthétique expérimentale et la distinction de ces deux domaines est indispensable pour rendre compte avec cohérence de certains faits complexes, notamment les préférences esthétiques.

Michel Imberty distingue, dans les **divers niveaux d'approche** du domaine art-esthétique, le niveau de la création artistique et de la créativité, le niveau de la consommation et des intérêts spontanés pour les domaines artistiques, le niveau de la perception, de l'appréciation et du décodage sémantique de l'oeuvre. Parmi les niveaux d'approche de l'art et de l'esthétique dans une perspective expérimentale, les processus de **création** et les aspects de la **personnalité artiste** constituent un ensemble de problèmes difficiles. Or, les notions de création et d'invention artistiques apparaissent difficilement opérationalisables dans des expériences. Les processus en jeu ne sont, la plupart du temps, pas directement observables. Les psychologues ont beaucoup plus étudié la créativité que la création artistique proprement dite. La créativité apparait comme un groupe d'aptitudes générales distribuées normalement dans la population : ces aptitudes sont la fluidité, la flexibilité, l'originalité, la sensibilité aux problèmes. La plupart des études différentielles montrent que ces aptitudes sont indépendantes du niveau intellectuel évalué par un Q.I., mais elles ne permettent pas de dire si la création artistique suppose des aptitudes différentes de l'invention scientifique, par exemple. Il est par contre certain que le milieu familial joue un rôle déterminant dans le développement des aptitudes de créativité en général, et des aptitudes artistiques en particulier.

Certaines caractéristiques de personnalité (égocentrisme, tendance au refoulement faible, tolérance à l'ambiguité et à la complexité) semblent également favoriser l'originalité créative.

Michel Imberty note que les questions concernant **la perception et l'appréciation, la sémantique et la perception,** ont donné lieu à des études nombreuses et variées dans tous les domaines de l'esthétique. On peut penser qu'actuellement la psychologie de l'art et de l'esthétique a renouvelé nos conceptions sur les interactions entre le développement et les aptitudes individuelles et le milieu culturel et socio-économique. Si ce qu'on peut nommer l'acculturation se manifeste comme un système de normes implicites véhiculées par la culture et transmises par elle, il n'en reste pas moins que le processus d'influence culturelle s'exerce sur le développement psychogénétique d'une manière variable selon le niveau de maturation atteint par le sujet. Le système de référence appris n'est pas assimilé comme tel par le sujet, mais en fonction des structures propres à ses mécanismes perceptifs et cognitifs. Plus les mécanismes perceptifs sont rigides, plus les schémas appris sont simplifiés et fragmentaires. Mais, à son tour, un man-

que total d'éducation peut maintenir ces mécanismes à ce niveau élémentaire et bloquer l'accès du sujet aux oeuvres plus riches et plus complexes.

L'une des questions récemment abordées par les études expérimentales d'esthétique est celle de **la signification et de l'expression** des oeuvres. Par expression, Imberty entend le fait que la communication artistique porte autant sur la forme du message que sur son contenu : l'expression et la signification sont donc motivées, ce qui les oppose au langage. Il considère que la sémantique psychologique de l'art est l'étude de cette motivation, qu'elle soit d'ordre culturel ou qu'elle soit d'ordre perceptif. Une explication possible est fondée sur la mise en évidence de schémes représentationels constituant des équivalences fonctionnelles stables des signes des différentes sphères culturelles, témoignant d'une fonction symbolique générale à l'origine des activités imaginatives humaines.

Dans le second chapitre, Elisabeth Dumaurier, Michel Gonzalez et François Molnar traitent de l'esthétique d'éléments simples : **formes visuelles, couleurs et sons instrumentaux.**

Michel Gonzalez montre comment **l'esthétique des formes visuelles** s'est d'abord intéressée aux problèmes des **proportions** optimales de formes visuelles simples (la question de la section d'or domine la plupart des travaux dans ce domaine), des **équilibres spatiaux** d'éléments d'une configuration et de la **valeur affective** des lignes ou des formes. Plus récemment, l'aspect de plus ou moins grande **nouveauté et complexité** de la forme fait l'objet d'études systématiques. Ces propriétés, dites collatives, sont envisagées comme des variables partiellement explicatives de la préférence exprimée et de l'intérêt suscité, en relation avec la notion de niveau optimal d'éveil : «l'intérêt augmenterait d'autant plus que la complexité de l'objet est grande, alors que la préférence n'augmenterait avec la complexité que jusqu'à un niveau intermédiaire (identifié à l'état d'éveil optimal), pour décroitre ensuite».

François Molnar fait une rapide revue des questions ayant trait à la relation qui existe entre **le goût pour les couleurs** et l'esthétique. Bien des auteurs depuis Goethe, voire depuis l'antiquité, pensent pouvoir déceler une relation entre le goût concernant la couleur et l'esthétique picturale. Ce problème devient accessible aux expérimentations depuis la fondation de l'esthétique expérimentale de Feschner. Des recherches commencent et, de plus en plus sohpistiquées, se poursuivent actuellement. Le bilan de ces recherches reste décevant. En fait, les goûts pour les couleurs sont trop dispersés pour que l'on puisse en tirer quelque enseignement d'une validité générale. Toutes les couleurs et la plupart de leurs assemblages peuvent être préférés à un moment ou à un autre, dans un groupe d'individus ou dans un autre. Nos espoirs seraient, en fait, en des recherches au niveau de la trivariance visuelle (teinte, intensité, pureté), observe Molnar. Selon lui, il semblerait que la préférence, ayant quelque signification en esthétique, serait déterminée par ces variables générales plutôt que par des couleurs particulières.

Dans son étude sur **les sons instrumentaux**, Elisabeth Dumaurier présente les divers critères qui, variant selon les auteurs, caractérisent le phénomène de consonance et dissonance des intervalles musicaux : battements, fusion, agrément, entre autres. Elle relève les études portant d'une part, sur d'autres attributs du son : caractère spatial «haut-bas», timbre et, d'autre part, sur l'extension qui peut être faite à d'autres types de sons.

Le troisième chapitre est consacré à **l'oeuvre d'art picturale.** Yvonne Bernard et Jean Chaguiboff s'attachent à cerner **le problème du goût** et de sa pertinence. Des tests mesurent l'aptitude des sujets à prononcer un jugement esthétique. Le comportement esthétique de l'enfant est étudié selon trois directions principales : les variations du goût et du jugement en relation avec l'âge, les critères sous-jacents aux comportements d'appréciation esthétique, les effets de l'apprentissage culturel ou d'une pédagogie particulière. **La compétence artistique** est examinée d'une part, du point de vue des différences qui existent entre le jugement de l'expert et celui du sujet «naif», d'autre part, en relation avec les traits de personnalité. Les facteurs biologiques (âge, sexe), culturels et sociaux (métier, niveau d'instruction, éducation, environnement) exercent une influence déterminante sur le goût. Depuis quelques années, **les activités perceptivo-cognitives** (exploration visuelle, perception de la composition et du style) intervenant dans la connaissance de la peinture font l'objet d'un intérêt de plus en plus marqué.

Les 54 pages du chapitre IV portent sur **le domaine musical**, étudié par Robert Francès, Michel Imberty et Arlette Zenatti. **La perception auditive**, telle que la présente Robert Francès, est mise en relation avec une **intégration musicale** qui se fait à différents niveaux. Au premier niveau, **la note musicale** se présente à la perception comme douée d'une **identité stable**, l'ouie tolérant certaines déviations qui résultent de la diversité des stimuli sonores. Un niveau plus complexe est celui des **rapports de hauteur** qui existent entre les sons, les intervalles fixés par une culture musicale constituant des cadres de référence perceptifs qui permettent, même à des individus non éduqués, d'«identifier» des mélodies ou des harmonies. Le troisième niveau de cette intégration est celui de la **syntaxe musicale.** Trois aspects peuvent être distingués : la scalarité (intégration d'un son dans une échelle et mise en référence avec la tonique), les fonctions (stabilité ou instabilité des degrés dans le système tonal), les orientations et attractions qui en résultent. Les processus d'intégration existent dans les domaines mélodique, harmonique et, également, rythmique. En ce qui concerne **la perception de la forme**, les caractéristiques des thèmes, des phrases, des relations entre parties d'une même oeuvre constituent ce que Francès appelle des «rapports physionomiques» auxquels se mêlent des «rapports syntactiques» qui exercent une action sur la structure du discours musical.

Les recherches rapportées par Arlette Zenatti concernent **le développement musical de l'enfant**. Elles permettent de préciser comment se forment et évoluent différents mécanismes psychologiques, en relation avec la structure de l'oeuvre perçue et la nature de la langue musicale utilisée. Le développement génétique de la perception musicale se traduit notamment par un accroissement progressif des capacités de discrimination, de mémorisation et d'organisation des éléments musicaux. Une assimilation psychologique de la «langue» musicale essentiellement entendue dans notre culture peut être constatée relativement à la hauteur des sons, l'intervalle mélodique, la consonance, la tonalité considérée des points de vue mélodique et harmonique, la périodicité rythmique. Le développement musical est interprété dans le cadre d'une **théorie cognitive** : «qu'il s'agisse du développement perceptif ou de l'acculturation musicale, l'enfant assimile progressivement des informations musicales qu'il puise dans son environnement et qu'il structure de façon de plus en plus complexe au cours de son évolution génétique».

Michel Imberty aborde un problème qui n'a guère été traité que chez l'adulte : **l'approche psychologique de la sémantique musicale**. Une première question concerne la nature de **l'expressivité musicale** : à l'aide de techniques expérimentales variées, plusieurs travaux montrent que la musique induit des significations variées et variables, mais que les processus mentaux qui les engendrent sont constants et se retrouvent dans d'autres domaines de la création artistique. Dans les expériences où l'on demande à des groupes variés d'auditeurs de dire ce que signifie pour eux le morceau qu'ils viennent d'entendre, on s'aperçoit que les significations induites par l'expressivité de la forme musicale résultent de l'assimilation des caractéristiques perceptives de cette forme à trois groupes de schèmes de représentation : schèmes de tension et détente cinétique et posturale, schèmes de résonance émotionnelle, schèmes de spatialité. Mais, au-delà, il apparait à Imberty que l'ensemble de ces schèmes struture l'expérience inconsciente de l'intégration et de la désintégration du Moi, de ses conflits comme de ses moments d'exceptionnelle harmonie.

La seconde question concerne **le style musical** : chaque style apparait, du point de vue perceptif, comme une organisation particulière de changements perçus dans la durée de l'oeuvre, donc comme une organisation particulière du temps musical : une forte hiérarchisation perceptive des changements perçus témoigne d'un temps continu où chaque évènement sonore est étroitement lié à son contexte, une faible hiérarchisation de ces mêmes changements témoigne, au contraire, d'un temps discontinu, où les évènements sonores apparaissent imprévisibles, sans lien avec leur contexte. D'un côté une musique du devenir, de l'autre une musique de l'instant. Pour Imberty, le style musical apparait alors comme une représentation symbolique de l'expérience affective du temps.

**Les espaces architecturaux** sont traités par Yvonne Bernard, Hana Gottesdiener et Michel Herrou. Les recherches rassemblées dans ce cinquième chapitre concernent ce domaine que certains appellent architecture ou urbanisme, d'autres paysages, d'autres encore environnement. Les études portent sur la perception ou le jugement de cet environnement et les choix qu'il provoque. Ces travaux connaissent un certain développement depuis une dizaine d'années, surtout dans les pays anglo-saxons. Dans le chapitre sont présentées les principales questions que posent les chercheurs dans ce domaine et quelques-unes des réponses qu'ils y apportent. Parmi ces questions, on notera les suivantes : en quoi les réactions à une représentation d'un espace (dessin, maquette, photo ou film) correspondent-elles aux réactions à un espace réel ? Par quels mécanismes un environnement est-il perçu ? Quels sont les éléments de l'environnement qui provoquent des réactions affectives ? Comment les jugements et préférences varient-ils avec les sujets selon les traits de personnalité, les aptitudes ou les compétences ? Ce chapitre qui ne cherche pas à être exhaustif devrait faciliter l'accès à ce champ foisonnant de recherches. Ce nouveau secteur de la Psychologie de l'esthétique devrait susciter de l'intérêt chez ceux que concerne l'évaluation du cadre de vie.

Le chapitre VI est consacré aux **aspects esthétiques et iconique du corps**. Nous sommes aujourd'hui en présence d'un curieux paradoxe : alors que pour l'ensemble de la population subsistent des normes idéales et des stéréotypes communs concernant la beauté du corps ou du visage, les artistes contemporains en sont venus non seulement à contredire ou à parodier les canons académiques, mais à traquer le corps au-delà de son apparence et de sa figuration banale.

La première partie, écrite par Marilou Bruchon-Schweitzer est consacrée à **la beauté du corps** et à son rôle fondamental dans la perception d'autrui et de soi-même. Malgré l'absence d'une définition objective des canons actuels de la beauté humaine, les appréciations subjectives de la beauté sont étonnamment convergentes quels que soient l'âge, le sexe, la catégorie socio-professionnelle et la culture. Considérée généralement comme une qualité superficielle et sans importance, l'apparence physique, et particulièrement sa dimension esthétique, s'est révélée très prédictive vis à vis d'une série de processus évaluatifs ; la plupart de nos jugements sont biaisés favorablement si ceux qui en sont les cibles sont beaux, et défavorablement s'ils sont laids. Ces attitudes ségrégatives sont très généralisées dans notre société ; on doit s'interroger sur leurs origines et conséquences culturelles.

La deuxième partie du chapitre, écrite par Jean Maisonneuve, est consacrée à l'inventaire et à la signification du **traitement du corps par les artistes** et notamment par les plasticiens contemporains. On y évoque les dimensions historiques et axiologiques qui peuvent éclairer à la fois la prégnance des modèles idéaux classiques sur beaucoup de nos jugements de goût, et leur contestation radicale par des courants et des moyens multiples : dérision dadaiste, attaques corporelles d'esprit sacrilège, «actions» à visées idéo-

logiques, érotisme forcené, nouvelle figuration confinant à la sémiologie. De cet art -ou anti-art- on peut au moins saisir le souci : celui d'une certaine réappropriation du «corps-sujet» contre les aberrations d'une société technique et consommatrice.

Dans le dernier chapitre consacré à **l'image cinématographique**, Michel Denis présente un bilan des recherches consacrées par les psychologues à l'étude scientifique du fait cinématographique. Trois grandes directions de recherche sont illustrées par une présentation de résultats expérimentaux : premièrement, l'étude des réactions physiologiques ou stimulus filmique (activité électro-encéphalographique, activité électrodermale, réactions motrices, etc.) ; deuxièmement, l'analyse du traitement cognitif des matériels filmiques par le spectateur : parmi les thèmes les mieux illustrés par la recherche, on peut citer ici le problème de la perception des images filmiques, la compréhension des procédés spécifiques du langage cinématographique, l'importance de la structuration temporelle et spatiale des contenus filmiques, la mémoire comparée des récits filmiques et verbaux ; troisièmement, l'analyse des réactions émotionnelles du spectateur, dont les plus étudiées ont été les réactions aux contenus filmiques anxiogènes et à la violence cinématographique. Ce chapitre fait apparaitre que le point de vue de la psychologie expérimentale sur le spectateur de cinéma est d'une importance décisive dans l'élaboration de notre connaissance du fait cinématographique.

# PETITES ANNONCES

Professeur violon 1er prix Conservatoire Boulogne
1ère méd. C.N.S.M. Paris
cherche quelques heures d'enseignement dans école Musique Région Paris. S'adresser à Melle FAYE, 66, rue Joseph Maistre, 75008 PARIS.

No 1010

**SAISON SYMPHONIQUE 80-81 - URGENT**

DESIREUX DE RESTRUCTURER UN ORCHESTRE SYMPHONIQUE AMATEUR DE HAUT STANDING, JE M'ADRESSE A D'EXCELLENTS MUSICIENS, BONS INSTRUMENTISTES A CORDES, MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT

CONCERTS A PARIS - GAVEAU
REPETITIONS LE VENDREDI SOIR à PARIS XXème
REPERTOIRE DES ORIGINES A NOS JOURS.
**EXCELLENTE HARMONIE**

SI VOUS ETES INTERESSES, PRENDRE RAPIDEMENT CONTACT à : 372 20-27 (heures bureau).

No 1009

ECOLE DE MUSIQUE AGREEE DU S.I.V.O.M. du CANTON de NANTUA,
**recrute par concours sur titres :**
**1 DIRECTEUR** chargé d'enseignement (temps complet)
Salaire brut mensuel : 3958,72 F. au 1er échelon.
Nomination comme stagiaire au 01 09 1980.

**recrute par concours sur épreuve :**
**1 PROFESSEUR de PIANO** (temps complet 20 h)
Conditions statutaires - Salaire brut mensuel : 3536,09 F. au 1er échelon - Prise de fonction rentrée scolaire 1980/81.
Envoyez CV (études générales et musicales) et lettre de demande manuscrite à :
Monsieur le Président du S.I.V.O.M.
4, rue de l'Hôtel de Ville
01130 NANTUA. Tél. : (74) 76 62 34.

No 1011

# EXAMENS ET CONCOURS

## o PROGRAMME DE L'AGREGATION D'EDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL. SESSION DE 1981.

**I - Programme de caractère général non limité à la discipline**
a) L'idée et la représentation du bonheur en Europe (France, Angleterre, Italie) de 1710 à 1760.
b) Paris dans la littérature et les arts de 1860 à 1914.

**II - Histoire de la Musique**
1) *Questions*
a) Origines et premiers développements de l'opéra jusqu'en 1672.
b) Le lied de 1750 à 1828.
c) La symphonie en Europe de 1750 à 1828.
d) Evolution des techniques de composition en France de 1945 à 1970.

2) *Auteurs*
a) Monteverdi, le Couronnement de Poppée.
b) Schubert, Le Voyage d'Hiver.
c) Mozart, Symphonies en mi bémol majeur K 543, sol mineur K 550, ut majeur K 551.
d) Boulez, Le Marteau sans Maître.

## o PROGRAMME DU C.A.P.E.S.SECTION EDUCATION MUSICALE ET CHANT CHORAL - SESSION DE 1981.

*Questions*
1. Monodie et polyphonie profanes dans la civilisation des XIIème et XIIIème siècles.
2. Le Lied de 1750 à 1828.
4. Musique et spectacle dans l'œuvre de Stravinsky.

*Auteurs*
1. Adam de la Halle, l'œuvre complète.
2. Schubert, le Voyage d'Hiver.
3. Mozart, symphonies en mi bémol majeur K 543, sol mineur K 550, ut majeur K 551.
4. Stravinsky, Oedipus Rex.

## o UNIVERSITE LYON II

Un Deug Musique (à dominante scientifique) a été ouvert en 1977 dans le cadre du Département d'Education Musicale et Musicologie de l'Université Lyon II, avec la collaboration de l'U.E.R. de Physique de l'Université Lyon I. Sur 14 Unités de valeur nécessaires à l'obtention de ce diplôme, 8 sont musicales, 4 scientifiques.

Devant le succès rencontré, **une Licence d'Education Musicale** à option scientifique sera ouverte à la rentrée 1980, avec la création d'un Certificat d'Acoustique Musicale et de Musique électro-acoustique.

Sont admis les titulaires du Deug Musique ou de tous Deug Lettres et Arts avec rattrapage d'U.V. fondamentales/Musique.
Renseignements :
**Daniel PAQUETTE**, Directeur du Département Musicologie Université Lyon II - 16, Quai Claude Bernard 69007 LYON.
**Claude MAGUIN** - Professeur à l'U.E.R. Physique Université Lyon I - 43, bd du 11 Novembre 69622 VILLEURBANNE.

## o Enseignement Universitaire par la Radio

Centre de Télé Enseignement des Universités de l'Est de la France (Dijon, Besançon, Reims, Nancy, Metz, Strasbourg).

L'U V optionnelle de Musicologie de la Licence de Lettres Modernes du C.T.U. de Dijon est préparée par voie radiophonique et cassettes. Elle est destinée à un large public intéressé par l'Histoire de la Musique Française, plus particulièrement dans l'Est de la France.

Les émissions diffusées sur le réseau de France Culture, ondes moyennes sont non seulement destinées aux étudiants, mais aux professeurs d'éducation musicale soucieux d'un recyclage permanent. Les titulaires du CAPES Musique, du C.A.E.M. 1ère ou 2ème partie, peuvent s'inscrire à ce certificat qui conduit à la Maîtrise d'Education Musicale de l'Université de Lyon II et à la Recherche.

**MODALITES D'OBTENTION de l'U.V. OPTIONNELLE de MUSICOLOGIE**

L'examen comprend deux types d'épreuves :

a) **Un contrôle continu** sous forme de trois devoirs portant sur les 6 émissions radiophoniques (ou les 6 cassettes correspondantes) : coefficient 1.

b) **Un mémoire (rédigé en temps libre)** sur un sujet établi au cours d'un stage. (3 facultatifs dans l'année).

Ces travaux portent généralement sur l'organologie, le folklore, les compositeurs régionaux : coefficient 1.

Programme 1980-1981

**« La Musique Française à l'époque de Jean-Philippe Rameau»**

Les émissions sont diffusées généralement au cours du 2ème trimestre.

L'inscription à l'U.V. de musicologie permet l'achat des 18 cassettes des cycles précédents qui présentent les musiciens nés ou ayant vécus en Champagne, Lorraine, Alsace, Franche-Comté et Bourgogne.

Responsable : Daniel PAQUETTE, professeur aux Universités de Dijon et de Lyon II.

**o Ville de BOULOGNE-SUR-MER**

Ecole Nationale de Musique. Avis de vacances de postes de professeurs.

Sont à pourvoir, pour la rentrée de Septembre 1980, les emplois de professeur à temps complet (16 h) pour les disciplines suivantes : **FLUTE – CLARINETTE – PIANO – VIOLON.**

Peuvent faire acte de candidature :

A) Les Professeurs titulaires dans d'autres Ecoles Contrôlées (par voie de mutation),

B) Les titulaires d'un C.A. non encore affectés,

C) Les instrumentistes de haut niveau susceptibles d'obtenir le C.A dans un bref délai.

Les candidatures seront adressées à : **Monsieur le Maire de Boulogne-sur-Mer, B.P. 729 - 62321 BOULOGNE SUR MER.**

Elles devront comporter un curriculum vitae complet mentionnant les activités du candidat, ainsi que les diplômes dont il est titulaire. Le Directeur, J. VEYRIER.

---

**Comme chaque année André MUSSON, vous prie après chaque session (examens, concours, baccalauréats) de bien vouloir lui faire parvenir les textes des épreuves. Nous les ferons paraître dès la rentrée 1980/1981.**

---

## MUSIQUE, LITTERATURE & SOCIETE AU MOYEN-AGE

C'est sous ce titre que s'est tenu du 24 au 29 mars, à l'initiative de Madame Danièle Buschinger, Professeur à l'Université de Picardie, le Cinquième Congrès organisé par le Centre d'Etudes Médiévales de l'Université d'Amiens.

Le nombre et la qualité des participants permettent de mesurer d'emblée l'intérêt primordial de cette rencontre agrémentée de nombreux concerts dont France-Culture s'est fait l'écho durant la première semaine d'avril : groupes français et étrangers comme **La Maurache**, l'**Ensemble Praetorius**, le grégorianiste Iégor Reznikoff, l'Ensemble **Ars Antiqua** de Paris ou l'Ensemble autrichien **Bären Gässlin**. Les interventions de Jacques Chailley, John Stevens, Helena Shire, Jean Maillard, Karl Bertau entre autres musicologues, ou de littéraires intéressés par les questions musicologiques comme Gérard Le Vot, Marie-Henriette Fernandez, Jean-Charles Payen et bien d'autres feront l'objet d'un prochain volume d'**Actes** dont l'intérêt est primordial, et sur lequel nous ne manquerons pas d'attirer à nouveau l'attention de nos lecteurs.

L'EDUCATION MUSICALE ne peut cependant que regretter qu'une telle heureuse initiative soit pratiquement inaccessible aux enseignants du Secondaire, astreints à un service qui leur interdit de suivre ces travaux ou d'y participer, sinon à la sauvette. Les chercheurs français ne sont pas tellement nombreux que l'Administration leur rogne encore sur le temps nécessaire pour faire connaître leurs propres travaux. C'est la négation même de la notion de culture et d'enrichissement !

Octave MOREL.

# VENISE

## Sa musique, son théatre, ses fêtes

*Quand je cherche un mot*
*pour remplacer celui de musique,*
*je ne trouve jamais que Venise*

*NIETZSCHE*

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

# nOtre discOthèque

par
J. MAILLARD et A.M.
POZZO DI BORGO

o **BACCALAUREAT 1980 - 33/30 EMI PATHE MARCONI 2 C 053-16418**

Gravure stéréo à l'exception de deux reprises tout à fait remarquables de l'Ouverture de **Coriolan op. 62** de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827) par Wilhelm Fürtwangler à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Vienne (enr. 1948) et le **1er Prélude & Fugue en do majeur** du Livre I du **Clavier bien tempéré B.W.V. 846** de J.S. BACH (1685-1750) par Edwin Fischer (enreg. 1933) jouant évidemment au piano, et combien merveilleusement ! Il est intéressant et nous ne pouvons que remercier E.M.I. pour cette heureuse initiative, d'avoir enregistré deux fois ce court chef d'oeuvre qui sert de frontispice à l'un des monuments de la Musique, en optant pour une seconde exécution, au clavecin cette fois, par Helmut Walcha dont on notera le tempo extrêmement lent qui permet d'apprécier l'oeuvre, mais ne laisse pas de gêner. On sait les plaisanteries qui ont été dite précisément à cause de la lenteur des tempi de Furtwängler : la colère de **Coriolan** prend de ce fait une dimension plus grandiose et cette Ouverture passionnée s'il en fut se mue en une fresque à l'antique de grande allure. Quant à la **Cantate de Noël** d'Arthur HONEGGER (1892-1955), c'est pour moi une révélation dans cette version discographique que j'avoue découvrir seulement... Sans doute n'a-t-elle jamais été gravée car je n'en trouve la référence nulle part. Nous vivions sur l'enregistrement de Tzipine, historique mais sujet à caution et avions depuis peu l'éblouissement de l'enregistrement somptueux de Serge Baudo venu de Tchécoslovaquie. Celle-ci, datée de 1971, est fort honorable, avec des qualités différentes, quelques faiblesses, mais de si beaux moments, qu'elle fait honneur à la mémoire de notre cher Maitre. On y entend la voix rare et aimée de Camille Maurane, les choeurs d'oratorio & Maitrise de l'O.R.T.F. (Marcel Couraud) et l'Orchestre National sous la direction de Jean Martinon, avec la toujours fidèle Henriette Puig-Roget à l'orgue : une découverte heureuse pour les nombreux amis d'Honegger, et surtout pour nos jeunes étudiants dont l'accueil est généralement extrêmement favorable.

o **NOEL EN EUROPE - 33/30 UNIDISC UD 30 1423 mono/st.**

Je pense qu'il s'agit d'une révélation discographique du Choeur de l'Université de Paris-Sorbonne animé par Jacques GRIMBERT, ensemble qui fonctionne en marge de la Chorale de l'U.E.R. de Musicologie. Il faut avouer que ce programme, dont je regrette d'avoir à faire mention ex tempore est très remarquable avec un choix judicieux de polyphonies vocales soutenues une intelligente instrumentation assurée par **l'Ensemble Ars Europae** : pages de PRAETORIUS, Roland de LASSUS, ALDENBURGER, Claudio MERULO, du CAURROY, Francisco GUERRERO, Giovanni GABRIELI. La belle mise au point de ces **Noëls d'Europe** baroques est toute à l'actif de Jacques Grimbert et de son sympathique assistant, Daniel COUDERD.

o **MOLIERE, L'Avare - Coffret 3 x 33/30 WEA FILIPACCHI MUSIC 68-28 st**

Je pourrais plutôt écrire, comme sur le coffret de ces disques : LOUIS DE FUNES, L'AVARE... de Molière (1622-1673) tant cette superproduction est écrasée par la personnalité de Louis de Funès ! Quel chemin parcouru depuis le temps du **Bourgeois Gentilhomme chez Contrepoint** où le célèbre comédien apparaissait en petit dans un rôle cependant extrêmement remarqué, celui du Maitre de philosophie. Mais la musique était de Lully ! Dans cette nouveauté intégrale et... irrésistible, que les amateurs pourront éventuellement se procurer sous forme d'une double cassette WEA double durée 468 028, la musique est un «à la manière de» de Jean Bizet. Il s'agit de la bande sonore du film réalisé par Louis de Funès & Jean Girault.

o **J.S. BACH, Cantates pour ténor - 33/30 EURODISC Evènement musical 913 275 quadra**

Un joyau que cette nouveauté ARABELLA EURODISC pressé par ARIOLA à Gütersloch (R.F.A.). On hési-

te toujours sur l'attribution certaine de la Cantate BWV 189 **Meine Seele rühmt und preist** (Mon âme exalte & glorifie la faveur) dont la paternité pourrait être à l'organiste de Breslau Melchior Hofman. Mais son excellence a longtemps imposé aux musicologues l'évidence du nom de J.S. BACH (1685-1750) : ce n'est qu'en 1956 que le musicologue Alfred Dürr put déterminer avec précision l'attribution erronnée proposée par Rust, Dörfel et Spitta. L'Abbé Carl de Nys, présentateur de cette nouveauté, poursuit d'ailleurs imperturbablement son travail de mise au point en démontrant que depuis 1950, nous avons acquis la certitude que cette Cantate BWV 160, **Ich weiss, dass mein Erlöser lebt** n'est pas non plus du cher Cantor, mais sans doute de Telemann... Voilà donc un curieux disque BACH, dans lequel la seule page authentique serait un air «supplémentaire», **Aria 245 c, Ach, windet euch nicht so** (Ah, ne vous tourmentez pas ainsi), aujourd'hui remplacé régulièrement dans les exécutions de la **Passion selon Saint Jean** par deux pages méditatives très intenses exprimant la douleur de la flagellation et du couronnement d'épines. Mais cet air exprime les seuls coups de la flagellation qui symbolisent les fautes des pécheurs. Ces trois pages pour ténor sont remarquablement interprétées par Peter Schreier dirigeant également le Festival Strings de Lucerne.

**o A. SCARLATTI, Six Concerti - 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 9500 603 st.**

Encore une autre très belle réussite que ses six **Concerti** composés au début du XVIIIème siècle par Alessandro SCARLATTI (1660-1725) qu'on aurait tort de mésestimer ne considérant que la gloire de son claveciniste de fils.

Six oeuvres qui donnent à réfléchir également sur l'épithète de facilité généralement attaché à tout ce qui touche à cette Ecole napolitaine dont Scarlatti Père fut l'un des maitres. Ces **Concerti** d'esprit quasi corellien ont de trois à cinq mouvements et leur variété est extrême, parfaitement mise en valeur par la phalange d'élite **I Musici**. C'est une nouveauté PHILIPS.

**o QUATRE CONCERTI POUR INSTRUMENTS RARES VOL. 2 - 33/30 ARION 38525 ARN st.**

Ariane Segal déteste tromper ou décevoir son public, je devrais dire «ses amis». Elle perçoit immédiatement ce qui plait tout en enrichissant, aussi l'amateur peut-il acquérir sans risque de déception ce second volume de Quatre Concerti pour instruments rares. Il bénéficiera ainsi de la qualité de l'**Ensemble instrumental de Grenoble** dirigé par Stéphane Cardon, dialoguant avec Jean-Philippe Vasseur dans le **Concerto numéro 1** en Ré M. pour viole d'amour et orchestre de Carl STAMITZ (1746-1801), avec Michèle Fromenteau dans **Le Printemps ou Les saisons amusantes** pour vielle à roue & orchestre de Nicolas CHEDEVILLE (1705-1782), avec Michel Sanvoisin dans la **Konzertsuite** pour flautino de G. P. TELEMANN (1681-1767) et Jacques Vandeville dans le **Concerto** en La M. pour hautbois d'amour & orchestre également de TELEMANN.

**o MOZART, Don Juan (extraits) - 33/30 GRANDS MUSICIENS 22 Hachette Chefs-d'oeuvre de l'Art st.**

Selon la présentation richement illustrée à laquelle nous a accoutumés la Maison Hachette, voici paraitre en numéro 22 de la collection GRANDS MUSICIENS un choix d'extraits du **Don Giovanni** de W.A. MOZART (1756-1791). L'Orchestre de chambre et le Choeur Philharmonique de Prague sont dirigés par Hans Swarowsky avec Ileana Sinnone (Donna Anna), Mirella Marcossi (Elvire), Gabriela Ravazzi (Zerline), Silvano Pagliuca (Don Giovanni), Gianni Maffeo (Leporello), Orazio Mori (Masetto). Cette gravure, datant de 1971 est fort honorable en dépit de la «frustration» qu'entraine inéluctablement un «assortiment» de chef d'oeuvre.

**o F. SOR, pages choisies - 33/30 ERATO Florilège de la guitare (25) STU 71 268 st.**

Turibio Santos comblera ici les passionnés de l'illustre Fernando SOR (1770-1839) avec un fort récital comportant **Introduction & Variations sur un thème de La Flûte enchantée de Mozart op. 9**, cinq Etudes (5, 9, 12, 16, 17), une **Fantaisie op. 7, un Grand solo op. 14** en deux parties et une **Sonate op. 22** réduite à un Menuet et à un Rondo. Ces pages de qualité permettront de jauger la place qu'est susceptible de tenir le musicien catalan dans la cohorte des grands virtuoses du monde romantique.

**o LEFEBURE-WELY, Deux duos symphoniques - 33/30 AUVIDIS AV 4814 mono stéréo**

J'ai toujours plaisir à présenter à nos amis les réalisations à deux pianos de Geneviève & Bernard Picavet. Cette nouveauté AUVIDIS ne changera pas ma position, et j'ajouterais même qu'au plaisir d'un beau jeu instrumental jumelé avec équilibre et musicalité, s'ajoute l'intérêt de la découverte. En effet, a-t-on assez souri en évoquant les flons-flons organistiques d'Alfred LEFEBURE-WELY (1817-1869) pour réviser un jugement hâtif et considérer que, sans placer ce musicien sur un piédestal, son action au sein de l'Ecole française avant Gounod et Bizet est loin d'être négligeable. Ces deux **Duos symphoniques** ont un réel panache, mais ainsi que le souligne sur la notice Frédérique Robert, ils attestent d'une démarche propre «à orienter la musique française de piano vers une identité autochtone».

**o Georges BIZET, Symphonie, Jeux d'enfants - 33/30 DEUTSCHE GRAMMOPHON 2530 186 st.**

Ajoutons les **Scènes bohémiennes de La Jolie fille de Perth** dont le titre sera plus perceptible ici, en première

ligne, que dans l'intitulé, et nous aurons idée de l'intéret de cette réédition d'une gravure M.G.G. «qui a fait ses preuves». Ce disque est un classique de toute discothèque scolaire et on ne peut que se réjouir pour nos jeunes collègues de la voir reparaitre au catalogue, dans le vivant souvenir de Jean Martinon à la tête du plus-que-parfait Orchestre National de l'O.R.T.F.

o **César FRANCK, Guillaume LEKEU, Sonates piano-violon - 33/30 DEUTSCHE GRAMMOPHON 139 124st**

Encore une heureuse initiative que la réédition de ce grand classique discographique. Christian Ferras (violon) et Pierre Barbizet (piano) dans une interprétation qui a depuis longtemps été saluée comme exemplaire et que je ne puis évidemment que recommander à tous ceux dont l'ancien exemplaire est forcément usé d'avoir tourné, et à tous les nouveaux venus qui veulent bénéficier d'une leçon d'interprétation.

o **SEIZE PRIERES ORTHODOXES RUSSES - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 65 04 165 stéréo compat.**

Une large anthologie de cette musique orthodoxe dont l'audience s'étend en France, non seulement parmi les musiciens, depuis longtemps conquis, mais également dans les milieux catholiques puisque certains supports liturgiques d'Ordres religieux comme les Petites Soeurs de Béthléem tentent méthodiquement une symbiose de la tradition française et de cette tradition slave. Le Choeur de la Cathédrale russe St Alexandre Nevsky de Paris, qui rassemble voix d'hommes et voix de femmes, présente ici sous la direction d'Eugène Evetz des oeuvres de musiciens reconnus comme «liturgistes» et des pages religieuses de maitres déjà connus par ailleurs pour leurs oeuvres profanes. Nous trouvons ainsi, rattachés au premier groupe, Dimitri BORTNIANSKY (1751-1835) avec une **Hymne pascale**, Gregori LVOVSKY (1830-1894), **Kondaktion**, Alexandre ARKHANGHELSKY (1846-1924), **Cantique à la Vierge et Psaume 141**. L'Ecole de Moscou de la fin du XIXème siècle est représentée par Alexis KATALSKY (1856-1926), **Prière d'Action de Grâces**, Paul TCHESNOKOV (1877-1944), **Le Chant des Cherubins** pour les quatre premiers jours de la Semaine Sainte, A. NIKOLSKY (1874-1943), **Polyléos**, acclamation solennelle du début des Matines, KOULTCHITSKY, **Trisagion**, TCHISTIAKOV, **Prière de St Siméon**. Cette anthologie plurielle comporte également des pages de musiciens peut-être plus connus en tête desquels Serge RACHMANINOV (1873-1943) avec un **Ave Maria** pris aux célèbres **Vêpres**, Serge TANEIEV (1856-1915), **Prière de repentance**, Nicolas TCHEREPNINE (1873-1945), **Hymne à la Vierge**, Antoine ARENSKY (1861-1906), **Pater noster** et enfin, le **Kondakion (L'invincible Chef d'Armée)** de Michel IPPOLITOV-IVANOV (1859-1935). Je relève, sur la pochette qu'après «la Révolution d'Octobre... des centaines de milliers de réfugiés Russes s'installèrent en France» : nous le savons tous et nous sommes attachés à eux pour beaucoup d'entre nous. Mais cela fait plaisir de l'entendre rappeler en ce Pays où l'on a tendance à passer son temps à critiquer et à pleurer contre la répression et le mauvais accueil, comme l'a fait le cher Pablo Casals dans ses souvenirs récemment réédités.

o **SCRIABINE, Oeuvres pour piano - 33/30 SOLSTICE SOL 6 st. compat.**

A noter que ce disque est diffusé par **Disco shop**, 22 rue de la République à Saint-Mandé, téléphone (1) 328.48.45. Renseignement à ne pas omettre car cette nouveauté est à recommander chaleureusement par la qualité du jeu de Marie-Catherine Girod, dont il s'agit là des débuts discographiques. La jeune artiste s'attaque à forte partie avec diverses de ces pages illuminées composées pour le piano par Alexandre SCRIABINE (1872-1915) : **Sonate numéro 3 op. 23** (1897), **Sonate numéro 5 op. 53** (1907), **Deux poèmes op. 71** (1914), **Deux danses op. 73** (1914) et **Cinq préludes op. 74** de 1914. Riche de diplômes, Marie Catherine Girod l'est plus encore de talent, et son hommage à Alexandre Scriabine est présenté avec enthousiasme et compétence par Jacqueline Cretel. Mes collègues fidèles de l'**Anthologie scolaire** constateront ici que Peyrehorade (Landes) possède au moins un autre sujet de fierté que ses... tilloliers.

o **TOURNEMIRE, pages pour orgue - 33/30 SOLSTICE SOL st. compat.**

Même diffusion Saint-Mandeienne (?) que le précédent, ce nouveau disque SOLSTICE offre un beau récital consacré à Charles TOURNEMIRE (1870-1939) par l'organiste américain Todd Wilson, venu de l'Université de Cincinatti obtenir en 1978 le Grand Prix international de Chartres en 1978. Deux extraits de **L'Orgue mystique** avec **l'Office de Quasimodo et l'Office de l'Epiphanie**, le numéro 3 du recueil des **Fioretti, une Pastorale** parue dans **Le grand orgue** à New-York et une **Petite rapsodie improvisée** en 1930, enregistrée à cette époque par le compositeur sur des cires évidemment introuvables aujourd'hui et pieusement reconstituée par Maurice DURUFLE en 1958. Ce remarquable récital de Todd Wilson est présenté dans une pochette dont je signale au passage une ambiguité vite levée, mais qui surprend : Todd Wilson aux grandes orgues Danion-Gonzalez de la Cathédrale de Chartres lit-on sur cette pochette, avec en illustration, deux flèches quasi «irréprochables» qui feront dresser les cheveux des fervents de Chartres qui se demanderont quelle est cette lithographie romantique ahurissante du prestigieux monument. En fait, l'illustration représente... Sainte Clotilde, dont le sympathique néo-gothisme est cher au musicien parce que se sont succédés à cette tribune prestigieuse César Franck, Gabriel Pierné et, précisément, Charles Tournemire. Mais l'effet est inattendu !

**o BARAUD, La procession nocturne, Danses de Maroûf etc. - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069 16303 st.**

Point parvenue en nouveauté, ce qui est étonnant de la part d'une Maison amie comme EMI PATHE MARCONI, je ne puis me tenir de signaler à nos amis cette réalisation qui s'ajoute au beau palmarès de Pierre Dervaux en l'honneur de notre patrimoine délaissé. L'illustre chef est ici à la tête de l'Orchestre Philharmonique des Pays de Loire, et restitue avec la jeunesse qui l'anime constamment des pages d'Henri RABAUD (1873-1949) que, sans lui, le jeune public continuerait d'ignorer : espérons que Ropartz suivra, dans la foulée, lui qu'admirait Rabaud et devant lequel il s'effaçait volontiers ! Au programme, **Divertissement sur des chansons russes op. 2**, l'illustrissime **Procession nocturne op. 6** inspirée par le **Faust** de Lanau, les **Danses** extraites de l'opéra-comique **Maroûf, savetier du Caire**, oeuvre de très haute valeur et, enfin, un charmant poème virgilien pour orchestre, l'une des pages les mieux venues de Rabaud, **l'Eglogue op. 7.**

**o NOEL AUX ORGUES DE N.D. DE PARIS - 33/30 S.E.L. SEL 300 144 st. compat.**

A nouveau une adresse à noter : Disque **S.E.L. CLASSIQUE** 1, rue de l'Abbé Grégoire 75006 Paris, tél. 544.48.06. Cet enregistrement est également disponible en cassette SEL K 032. Ceci posé, signalons de suite qu'il ne s'agit pas du grand orgue de la Cathédrale métropolitaine, mais de l'orgue de choeur, qui participe à l'accompagnement de toutes les cérémonies, hebdomadaires et quotidiennes, et dont Jacques Marichal, responsable de la présente nouveauté, est titulaire. Sur cet instrument, riche de plus de trente jeux, avec des fonds de 16, avec transmission mécanique, appel des jeux électriques et 4 combinaisons fixes, Jacques Marichal nous propose un programme qu'il eût été préférable de présenter dans un numéro de l'Avent, si j'en avais eu la possibilité... Que nos amis prennent donc leur dispositions pour le prochain Noël, ils auront le plaisir d'entendre du Jean BOUVARD (1905), ce Lyonnais d'honorance dont tous les fidèles de Mademoiselle Merson aux alentours de 1950 n'ont pas oubliés les étonnantes qualités musicales. De Jean Bouvard, **Variations sur un Noël breton** auxquelles font écho les **Variations sur un vieux Noël** de Jean NOYON (1888-1962) : sur ces noëls antiques ils ont fait sons nouveaux lesquels, mon Dieu, font parfaitement bon ménage avec les vieux maitres qui les encadrent : Jean-Sébastien BACH (1685-1750), **Trio sur Allein Gott** et choral **Nun komm heiliger Geist**, de Nicolas LEBEGUE (1631-1702), Noël pour l'amour de Marie, J. Baptiste LOEILLET (1680-1730), Aria et Gigue et Louis-Claude d'AQUIN (1694-1772), Noël en Grand-jeu et Duo. Un disque de qualité qui s'inscrira efficacement, artistiquement dans votre discothèque aux côtés de la grande série consacrée aux grandes orgues de Notre-Dame.

**o L'ORGUE POSITIF DE TABLE - 33/30 ARION ARN 36527 stéréo.**

Troisième et dernier disque d'orgue de cette **Discothèque**, il nous permettra d'achever pour autant que cela soit possible une vision panoramique de «pape des instruments», puisque nous avons évoqué le grand instrument Danion-Gonzales de Chartres, l'orgue de choeur de Notre-Dame de Paris et que nous parvenons avec cette nouveauté ARION à un charmant petit positif de table conçu et réalisé en 1977 par le jeune facteur Marc GARNIER (né en 1947 , installé en Franche-Comté. Cette nouveauté, qui s'inscrit dans la célèbre collection **L'art de...** est sympathique à plus d'un point de vue. Pour sa qualité musicale d'abord puis par le «souffle» jeune qui l'anime avec des instruments concertants réalisés par André EXTERMANN (né en 1945), et la participation de deux des membres de la **Musicalische Compagney** de Berlin-Ouest, fondée en 1972 : Holger & Klaus Eichhorn. Le programme comporte douze pages de la Renaissance et du XVII è siècle, mêlant danses et pages recueillies en un éclectisme savoureux. Je relève entre autres les noms de SWEELINCK, Johann WALTER, Martin AGRICOLA, SCHEIDEMANN, FRESCOBALDI. L'orgue positif est joué par Elisabeth Garnier, érudite et musicienne à l'envi. Dans diverses pages, Holger & Klaus Eichhorn lui donnent la réplique aux saqueboutes, cornets ou cornets. La prise de son, excellente, est de Marc Garnier en personne.

**o L'ART DE MELER LES ORGUES AUX INSTRUMENTS A ARCHET - 33/30 ARION ARN 36 540 st.**

Il est éminement sympathique de retrouver deux amis sur un même disque, et nous en sommes reconnaissants envers ARION qui présente, dans cette dix-huitième livraison de la collection **L'art de...** Georges Guillard et Julien Skowron, lesquels se sont apparemment fort amusés pour interpréter ce programme de musique médiévale et Renaissance passionnant. Pas un seul instant l'intérêt ne faiblit, mais je dois avouer, par déformation esthétique personnelle, que j'ai été très particulièrement sensible à la face 1, consacrée au Moyen-Age, notamment aux rondets de caroles dont j'ai proposé naguère les textes à Julien Showron et qui en a tiré une petite suite excellente de dynamisme et de bonne humeur. Ce n'est pas la seule page qui puisse, sur le plan purement pédagogique, intéresser nos collègues, et ce disque là sera fort utile pour une exploitation scolaire. Je ne puis que lui souhaiter la plus large diffusion pour son double intérêt.

**o CHOSTACOVITCH, Concerto numéro 1 pour violon - 33/30 FUNDACION MITO JUAN PRO MUSICA VOLUME 11 st.**

Il semble que l'effort poursuivi sans faille depuis 1969, en faveur des jeunes musiciens vénézuéliens par la Fonda-

tion **MITO JUAN Pro musica** soit inconnu du public français. Si les réalisations antérieures sont égales à celle que je présente ici-même à nos amis, on ne peut que déplorer ce manque d'information. L'Orchestre Symphonique vénézuélien de Caracas, sous la baguette autorisée du chef allemand Georg W. Schmoehe présente une qualité indubitable dont les diverses nuances se manifestent parfaitement dans cette nouveauté consacrée à Dimitri CHOSTACOVITCH (1906-1975). L'oeuvre a été composée en 1947-48, et dédiée à David Oistrakh qui en assure la création à Léningrad en 1955. Cet opus 55, **Concerto numéro 1 pour violon et orchestre en la mineur** est la première grande composition du musicien soviétique pour violon. Elle dure près de 40 minutes et se présente en quatre temps : **Nocturno (Adagio), Scherzo, Passacaglia et Burlesca : elle oppose les** sentiments les plus variés, depuis la nostalgie intime jusqu'à la désinvolture brillante, la rêverie et les saillies primesautières. Inutile de dire les qualités qu'elle requiert du soliste et que domine avec un talent très remarquable Jose-Franscisco Castillo, excellent violoniste vénézuélien que la Fondation Mito Juan a merveilleusement décelé voici dix ans pour inaugurer sa collection **Jovenes Solistas Venezolanos.** Cet intéressant enregistrement est diffusé par la **Fundacion Mito Juan**, Apartado postal 6658 à Caracas (Venezuela). Je suppose qu'il est facile d'obtenir des précisions sur ces activités musicales auprès de la Délégation culturelle de l'Ambassade du Vénézuéla à Paris.

Jean Maillard

o **MARCEL DUPRE - L'intégrale pour piano et orgue - Les variations pour piano op. 22 . Orgue : M. J. CHASSEGUET - piano : Rolande FALCINELLI - 1er enregistrement mondial. REM numéro 10859**

Même si la réalisation de ce disque n'est pas à la pointe du progrès et laisse quelque peu à désirer, le contenu de celui-ci est fortement intéressant et ce, pour trois motifs, selon notre point de vue :

Tout d'abord, remercions les programmateurs d'avoir fait ressurgir le nom de DUPRE, quelque peu oublié depuis sa mort. Son oeuvre n'a pas la place qu'elle mériterait dans l'industrie du disque où elle figure en «parent pauvre ». Il n'est que justice de la divulguer, car ce grand maitre de l'orgue peut-être considéré comme le créateur de l'école française du 20ème siècle, (à la suite de FRANCK,WIDOR, VIERNE, GUILMANT) école qui a façonné tous les organistes actuels et ceci, dans le monde entier où elle jouit du prestige qui lui est dû. Passé maitre dans l'art difficile de la variation, Dupré n'avouait-il pas, (à 85 ans !) avoir travaillé laborieusement l'improvisation en moyenne huit heures par jour durant sa longue carrière, commencée dès l'âge de 12 ans !... Rien d'étonnant à ce que l'oeuvre présentée ici relève surtout de la variation...

De plus, la réunion du piano et de l'orgue offre quelque originalité, encore que, à notre avis, le piano soit trop «en dehors» au détriment de l'orgue, alors que la musique donne le même avantage aux deux instruments.

Enfin, Rolande FALCINELLI, ne nous avait pas habitués à enregistrer en tant que pianiste. Nous avions vite oublié que le piano fut son premier instrument et qu'elle exerça professionnellement des fonctions d'accompagnatrice durant plusieurs années ! Marie-José CHASSEGUET la talentueuse organiste titulaire de la Cathédrale du Mans, est, pour cette présentation, à l'orgue Boisseau de l'auditorium du Conservatoire de Grenoble.

Un disque pour tous les mélomanes qui veulent «sortir des sentiers battus».

o **MUSIQUES MYSTIQUES JUIVES - BLOCH : «Baal Shem», «Abodah» - KIRMAN : «Chanson palestinienne» ACHRON : «Berceuse hébraique» - ELMAN : «Eili» «Eili» - TOMASI : «Chant hébraique» - ELLSTEIN : «Dans le Beth Hamedrosh» - RAVEL : « Kaddish ».**
**Moses SEQUERRA (violon), Mireille SAUNAL (piano)**
**Disque Verseau M 10.060 Stéréo**

**«Musique mystiques Juives»** : Sous ce vocable, les Editeurs ont judicieusement regroupé des **transcriptions** pour piano et violon de **chants** relevant surtout de la tradition hassidique. A noter que les auteurs de ces transcriptions n'appartiennent pas tous aux communautés juives puisque se trouvent mêlés des musiciens tels que E. BLOCH, M. RAVEL, P. KIRMAN, J. ACHRON, M. ELMAN, H. TOMASI, A. ELLSTEIN. Mais le 20ème siècle unit ces fortes individualités ainsi que le même amour de la mystique et des folklores juifs.

Musique belle, chaude, variée souvent empreinte de douce mélancolie, de tristesse profonde, ou même d'intense douleur : **«Vidui»**, **«Kaddish»** ne sont elles pas des prières relatives à la mort, tandis que **«Eili»** est un pressent appel à Dieu qui aurait abandonné son «serviteur» ?

L'interprétation de **Moses Sequerra et de Mireille Sannal est fort intéressante.** Mais nous attendions du violoniste un jeu plus ferme, plus âpre, plus «viscéralement» prenant. Mireille Sannal fait preuve d'une délicate sensibilité, d'une rare musicalité, d'une discrétion voulue, ce qui ne l'empêche pas de faire résonner admirablement son piano...

Bref, un disque original, digne d'éloges. Saluons les Editeurs d'avoir pris les risques de sortir de la banalité ; et souhaitons une bonne diffusion à cet enregistrement.

Anne-Marie POZZO DI BORGO

# BIBLIOGRAPHIE

o **LA MUSIQUE GRECQUE ANTIQUE**, par Jacques **CHAILLEY, Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne (Paris VI), Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique - Editeur : Les Belles Lettres, 95, bld Raspail, 75006 PARIS**

Retraçant toute une Histoire sur la culture hellénique, un **APERCU HISTORIQUE** fort précieux auquel se joint une carte géographique du monde grec, ouvre cet ouvrage ne cessant pas de passionner tant est fascinante cette culture hellénique.

Un livre de ce genre quand il porte la signature d'un **Jacques CHAILLEY** est un document de valeur. Certes, ce n'est peut-être pas en 203 pages que le sujet puisse être traité totalement. N'y a-t-il pas toujours des découvertes à faire ? Mais ce livre est à ce point documenté, pensé, comportant de nombreuses mises au point qu'il porte en lui-même un tel intérêt que tous trouveront une substance qui les comblera dans leur besoin de connaissance sous toutes ses formes.

Sept chapitres sont consacrés à la naissance, et à l'évolution de cette préhistoire : **Harmonie, Rythme, Instruments, Tons ou Tropes, Modes, Notation,** «Monuments» de la Musique grecque.

Images, tableaux, schémas, exemples musicaux, Hymnes Delphiques à Apollon, Hymne au Soleil, Hymne à Némésis, et bien d'autres, illustrent les textes. Tables de notations d'identification métrique et un lexique des termes musicaux dans la Grèce antique mettent un point final à ce livre auquel il faut souhaiter la plus vaste audience.

André MUSSON

o **Georges FAVRE - Histoire de l'Education Musicale, Edit. La pensée universelle, 4 rue Charlemagne 75004, Paris (1980), in 8e 225 pages.**

Un petit livre fort intéressant à lire, attendu depuis longtemps, mais que les tâches administratives de l'I.G. Georges FAVRE l'avaient empêché de mener plus rapidement à terme.

Avec précision, mais sans excès de détails, l'auteur brosse un historique passionnant des fastes et misères de l'éducation musicale au cours des siècles, depuis l'Antiquité égyptienne jusqu'à nos jours. Certes, nous sommes tous persuadés de la valeur formatrice exceptionnelle de notre Art (sinon, j'espère que les négateurs n'auraient pas choisi cette mission) mais il est bon de souligner, comme le fait Georges Favre, l'intelligence diverse - réelle ou bornée - selon laquelle au cours des âges, les sociétés ont appréhendé ce problème pédagogique ; et l'auteur sait mettre en évidence, avec le talent d'écrivain que nous lui connaissons, la subtilité de ce phénomène de **l'éthos** conceptualisé par les Grecs, mais reconnu sans ambages par tout humanisme vrai. J'entends par là toute volonté déterminée de faire de nos enfants, des **hommes** et non des **vitellone**, en leur apprenant à connaitre, grâce à la Musique, les sentiments les plus subtils susceptibles de les animer. Encore faut-il leur mettre le «fil d'Ariane» en main pour parvenir à ce cheminement essentiel, à cette quête du moi, nonobstant bien sûr l'enrichissement esthétique.

L'éducation musicale n'est certes pas une panacée universelle, mais elle compense ô combien, tout le verbiage des disciplines intellectuelles qu'on ne saurait certes dédaigner, mais dont l'action est limitée aux bornes de la rhétorique et des mots, ou à l'arbitraire exactitude du nombre.

L'EDUCATION MUSICALE ne peut donc que se réjouir de la parution de cette **Histoire de l'éducation musicale** de Georges Favre et reprendre avec l'auteur dans sa **Conclusion**, le voeu de Berlioz : «Quand le Gouvernement aura senti que, de tous les moyens de civilisation, l'étude de la musique est pour le peuple un des plus prompts et des moins dangereux (...) on verra s'opérer dans les moeurs une belle et grande révolution...», sans oublier de paraphraser Shakespeare : «Dis-moi quelle musique tu leur enseignes, je te dirai qui tu es et qui tu veux faire d'eux!».

Octave MOREL

### ANTON BRUCKNER ET HUGO WOLF : NOUVEAUTES 1977 - 1980

o Anton BRUCKNER : **Messe numéro 4 «Missa solemnis» en si bémol** (1854). Anton Bruckner Gesamtausgabe, vol. XV, éd. Leopold Nowak, 1975 (Revisionsbericht 1977), Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienne, repr. Mario Bois, Paris.

o Anton BRUCKNER : **Messe numéro 6 (II) en mi mineur (1866), version primitive. Anton Bruckner Gesamtausgabe,** vol. XVII/1, éd. Leopold Nowak, 1977. Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienne, repr. Mario Bois, Paris.

o Anton BRUCKNER : **Symphonie numéro 3 en ré mineur «Die Wagner-Symphonie»**, version primitive (1873). Anton Bruckner Gesamtausgabe, vol. III/1, éd. Leopold Nowak, 1977. - **Adagio «numéro 2»** pour la même (version 1876). Anton Bruckner Gesamtausgabe, vol. III/1 additif, éd. Leopold Nowak, 1980. Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienne, repr. Mario Bois, Paris.

o Renate GRASBERGER : **Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB).** Collection : Institut für Oesterreichische Musikdokumentation, dirigée par F. Grasberger. Hans Schneider,

D 8132 Tutzing (RFA), 1977. En allemand. 310 p., 71 ill., DM 85.-

o **I.B.G. Mitteilungsblatt**, publication bisannuelle de l'Internationale Bruckner Gesellschaft, Rathausplatz 3/6, A 1010 Vienne - Directeur de rédaction : Dr Otto Biba. Numéros 11 (juin 1977) à 17 (mai 1980). En allemand. 20 à 50 p. par numéro.

o Theophil ANTONICEK : **Anton Bruckner und die Wierner Hofmusikkapelle.** Numéro 1 des «Dokumente und Studien» édités par l'Anton Bruckner Institut Linz, direction F. Grasberger. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz (Autriche), 1979. En allemand. 168 p., 12 ill., DM 50.-

o Hugo WOLF : **Manuel Venegas**, opéra (fragment), 1896-97. Hugo-Wolf Gesamtausgabe, vol. XIII, éd. Leopold Spitzer, 1975. Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienne, repr. Mario Bois, Paris.

o Hugo WOLF : **Scherzo und Finale für grosses Orchester** (Symphonie en si bémol/sol mineur, 1976-77). Hugo Wolf Gesamtausgabe, vol. XVII/1, éd. Hans Jancik, 1979. Musikwissenschaftlicher Verlag, Vienne, repr. Mario Bois, Paris.

Depuis la parution de notre monographie d'Anton Bruckner en 1977 (L'Age d'Homme, Lausanne), plusieurs éditions nouvelles sont venues mettre à la disposition de l'utilisateur, soit des partitions musicales demeurées jusqu'alors manuscrites, soit des ouvrages ou documents précieux. Un survol s'impose donc pour mettre à jour l'état de nos connaissances quant à l'oeuvre du grand symphoniste ; et si l'on ajoute que le même organisme prend en charge, à Vienne, l'édition de son oeuvre complète et celle de son émule privilégié Hugo Wolf, on comprendra que nous associons ici leurs noms en parlant aussi des nouveautés relatives à ce dernier.

Deux utiles nouveautés touchent d'abord l'oeuvre religieuse de Bruckner. Dès 1975 paraissait, dans le cadre de la Gesamtausgabe, la «**Missa solemnis**» en si bémol, jamais encore entendue en France, ni d'ailleurs enregistrée. Datée de 1854, c'est le quatrième essai du compositeur dans l'ordre du service sacré, et le premier (si l'on met à part le **Requiem** de 1849) qui emploie l'orchestre classique complet. En somme, c'est la première grande Messe symphonique de Bruckner, précurseur des «Trois Grandes» qui verront le jour dans la décennie suivante, à la fin du séjour à Linz. Mais dans son classicisme, apparent jusque dans la disposition des portées instrumentales, elle offre déjà un souffle neuf. Elle n'était plus disponible en partition depuis l'édition de Robert Haas en 1930, devenue introuvable.

Quant à la **Messe en mi mineur**, célèbre par sa synthèse du romantisme viennois et de la polyphonie palestrinienne, écrite en 1866 pour être exécutée en plein air devant le chantier de la nouvelle cathédrale de Linz, elle fait appel, du fait de cette circonstance, à un double choeur à quatre voix et à un imposant groupe de vents. Remaniée en 1882, c'est sa version primitive qui nous est offerte ici, et qui n'avait pas encore été imprimée. La matière musicale n'offre aucune divergence majeure par rapport à la version jusqu'à maintenant connue ; mais quelques réordonnances dans des passages où les phrases n'avaient pas la «carrure» brucknérienne à laquelle on est habitué manifestent le souci du compositeur de ne rien laisser qui ne soit parfaitement «poli» ! D'où l'intérêt d'une comparaison possible avec ce premier état de la partition, même si celui-ci est, répétons-le, beaucoup moins différent du dernier que dans le cas de mainte symphonie.

C'est justement le cas le plus caractéristique que l'on va rencontrer avec la **IIIe Symphonie**, celle dont la dédicace à Wagner sonna pour Bruckner le glas de ses succès viennois et qui retourna contre lui toute la société bien-pensante de l'époque. Dans la symphonie brucknérienne, c'est en outre un cas unique, car il semble que le maitre lui-même, au travers de trois remaniements successifs opérés pour parfaire certes son travail, mais aussi pour le rendre plus tolérable aux oreilles de ses concitoyens, n'ait finalement jamais trouvé la forme idéale de son oeuvre. Celle aujourd'hui éditée pour la première fois représente la rédaction native, le jaillissement spontané (l'intraduisible allemand «ursprünglisch») de son inspiration, contrôlée déjà par une maitrise formelle qui avait pu s'affirmer en quatre occasions préalables (puisqu'il existe, on le sait, deux symphonies non numérotées avant les deux premières). Et le résultat est tout simplement prodigieux, car il s'agit de rien moins que de la symphonie la plus étendue que Bruckner ait jamais produite, avec un total de 2056 mesures (contre 1869 «seulement» pour la première version de la **Huitième**) ! Il faudra qu'elle soit positivement parvenue à nos oreilles pour qu'on mesure ce que pouvait réellement être le «chantier» d'une symphonie brucknérienne, et surtout que, loin de manquer de cohésion comme on le croyait, cette «première **Troisième** est déjà une oeuvre accomplie, bandée dans un effort systématique de développement du matériau musical suivant des lignes parfaitement claires et cohérentes... et beaucoup moins tributaire de Wagner que la réputation lui en a été faite. Dans cette partition qui est la reproduction pratiquement rigoureuse (compte-tenu de la confrontation avec deux autres sources) de la copie dédicacée à Wagner et conservée à Bayreuth, il ne subsiste déjà que deux citations textuelles de thèmes wagnériens - d'autres existaient peut-être sur le brouillon mais Bruckner les supprima aussitôt après son entrevue mémorable de septembre 1873 avec le «maitre des maitres». Enfin, à cette première version s'ajoute encore un document qui n'a été identifié que tout récemment : une rédaction passablement remaniée de l'Adagio qui prend place entre la première et la seconde versions, et qui diffère autant de l'une que de l'autre dans le détail de l'élaboration et des contrechants, sinon dans la conduite mélodique. Uns passionnante redécouverte qui alimentera le colloque qui doit se tenir à Linz sur la **IIIe Symphonie** et ses versions successives les 14 et 15 septembre prochains, et où cette première version sera exécutée intégralement.

Les écrits multiformes qui paraissent régulièrement en Autriche, à un rythme sans cesse accéléré, sur tous les thèmes qui se rapportent à la vie, à l'oeuvre, à la critique brucknériennes ne peuvent, quant à eux, faire ici l'objet que d'un bref commentaire, peu accessibles qu'ils sont au lecteur francophone. Il faut cependant mettre à part un volume à vocation d'usage international : le catalogue thématique qui vient de paraitre sous l'égide de l'Institut de documentation musicale d'Autriche et la signature de Renate Grasberger, et qui ambitionne d'être à Bruckner ce que le Köchel est à Mozart ou le Deutsch à Schubert. Entreprise dont l'utilité était d'autant plus pressante que l'ancienne numérotation de Goellerich et Auer ne prenait en compte ni les versions multiples des symphonies, ni les fragments, brouillons ou oeuvres perdues, ni bien sûr les quelques redécouvertes postérieures à 1930, dont le **Quatuor en ut mineur** est la principale. Nous aurions souhaité accueillir sans réserve un travail d'une aussi évidente nécessité, conduit avec un sérieux non moins évident. Hélas, l'éditeur a trop sacrifié le fond à la forme : une présentation fort luxueuse (et le prix est en conséquence), nécessitée par les nombreuses reproductions des pages de titre des éditions princeps, impose des limitations fort gênantes aux données informatives consacrées à chaque oeuvre (une page et une seule par oeuvre ; thèmes réduits à un seul exemple, c'est-à-dire aux mesures initiales). En outre, et c'est à notre avis le plus grave, la numérotation adoptée classe les oeuvres par genres, et par ordre alphabétique à l'intérieur du genre, ce qui signifie que le numéro d'oeuvre n'a aucun rapport avec sa situation chronologique dans la vie du compositeur. Pour ces raisons, il est à craindre que ce document qui aurait pu être décisif ne remplisse par la mission de clarification qu'on attendait de lui.

Tout «brucknérien» vraiment passionné et disposant d'un minimum de notions d'allemand devrait solliciter un abonnement aux Cahiers publiés à nouveau à un rythme régulier par l'Internationale Bruckner-Gesellschaft, suivant ainsi l'exemple d'un Romain Rolland qui les recevait déjà avant guerre ! La nouvelle série est présentée depuis quelques années sous une forme agréable et pratique (petits fascicules 15 x 21 imprimés en offset) ; et l'on y trouve à la fois des essais, des comptes-rendus critiques sur les nouveautés d'édition, et une liste aussi précise que possible (suivant l'information reçue) des exécutions brucknériennes ayant eu lieu dans la saison écoulée dans le monde entier. A noter spécialement, dans les numéros 14 et 15, l'essai de Josef Burg intitulé **Les rencontres musicales d'Anton Bruckner en France** - il s'agit de son voyage de 1869 -, première approche sérieuse d'un sujet qui n'avait pratiquement jamais été traité, et qui réserve bien des surprises...

Enfin, depuis 1979 est entreprise une série de publications bien plus ambitieuses, sous l'égide de l'Institut Anton Bruckner de Linz, qui «double» en quelque sorte l'activité du Festival de cette ville, ce «Bayreuth de la symphonie» comme nous nous plaisons à l'appeler. C'est, en fait, un éditeur de Graz, autre haut-lieu musical autrichien, qui les commercialise. Le volume 1, paru l'an dernier, est dévolu à l'étude des relations de Bruckner avec la Chapelle impériale de Vienne, où, on le sait, il tint l'orgue de 1868 à 1892, soit un quart de siècle durant, marqué par la création de ses plus vastes compositions. Il ne fait pas de doute que ses idées musicales naquirent souvent des brillantes improvisations dont la famille impériale était le témoin plus que privilégié. C'est donc le véritable creuset de l'art du plus grand symphoniste qui est ici rendu accessible sous forme de la collation commentée de tous les documents d'époque qui se rapportent à l'activité de Bruckner à ses claviers. Un ouvrage de compilation, certes réservé au spécialiste, mais néanmoins fort précieux pour celui-ci.

Contrairement à l'idée reçue, Hugo Wolf ne s'est pas illustré uniquement dans le domaine du lied, c'est-à-dire de la «petite forme». Et, dans **Le Siècle de Bruckner** (Richard-Masse, 1975), nous avions tenté de donner la mesure exacte de son oeuvre symphonique, instrumentale, scénique, et fourni la nomenclature des volumes alors publiés en ces domaines dans le cadre de la Gesamtausgabe. Après le chef d'oeuvre du poème symphonique qu'est **Penthésilée** (pas encore créé en France !), voici, avec la plus récente livraison, les deux seuls mouvements subsistants de la symphonie de jeunesse de Wolf, charmant essai qui l'occupa entre sa seizième et sa dix-huitième année, et qu'il élabora sous deux formes différentes. Finalement les mouvements initiaux furent perdus, et au rebours de la **Huitième** de Schubert (mais on se gardera de toute tentation de les apparier !), il ne reste que le Scherzo et le Finale : celui-ci résultant de l'instrumentation d'un Rondo pour piano ; celui-là, de loin le plus original, manifestant une audace rythmique et orchestrale tout-à-fait étonnantes (la pièce est ouverte et conclue par une ponctuation de timbales !)... Par rapport à l'édition de Helmut Schulz (1940), celle-ci présente l'intérêt d'ajouter les rares fragments qui ont pu être retrouvés des mouvements initiaux : quelques thèmes isolés et une dizaine de pages orchestrées.

A l'autre extrême de la carrière trop brève du grand musicien, nous trouvons le projet du second opéra qu'il entreprit dans la foulée du «**Corregidor**» - autre grande oeuvre méconnue qui réserve bien des surprises à qui voudra bien l'aborder sans idée préconçue. C'est encore en Espagne que Wolf va puiser son inspiration : un sujet qui l'avait tenté dès avant le **Tricorne**, mais pour l'adaptation duquel il sentait qu'il ne pouvait faire confiance à Rosa Mayreder. Enfin, en 1896, il trouve le poète qu'il cherche en la personne de Moritz Hoernes ; ce qui ne l'empêchera pas de récrire lui-même plusieurs scènes ! L'argument est celui d'une pièce d'Alarcon, **El Nino de la Bola** ; et c'est le rôle principal qui fournira le titre : **Manuel Venegas.** Il s'agit en fait d'un sombre drame vériste, en total contraste avec le **Corregidor**, mais pour lequel, comme dans ce dernier, Wolf manifeste l'intention d'adopter une légèreté de ton toute mozartienne. Ainsi entend-il s'opposer au «post-wagnérisme» et notamment au premier Strauss : ainsi aussi mesure-t-on ce que la musique a perdu avec lui. De **Manuel Venegas** il reste une trame chant et piano couvrant la presque totalité du premier acte, et que la présente édition reproduit en y adjoignant un certain nombre de variantes, ainsi que l'esquisse d'un lied (Annexe II) du 5 décembre 1897 - c'est peut-être la dernière pensée du compositeur - que Wolf avait l'intention d'intégrer à l'opéra.

Paul-Gilbert LANGEVIN

# Publications récentes

**— A la Revue Musicale, 7, Place St-Sulpice 75006 PARIS. LES ECOLES DE LA MUSIQUE DIVINE de Francis PINGUET.**

Ce précieux ouvrage met en évidence le rôle joué par les Maîtrises tout au long des siècles. L'Auteur évoque d'abord ses souvenirs à la Maîtrise St-Evode (Cathédrale de Rouen) nous révèle la vie d'un Maitrisien, et en arrive aux origines très lointaines , des Maîtrises.

«L'Eternelle Fascination des voix d'enfants » .... Un chapître suit sur **Annibal Gantez** auteur au XVIIème siècle de « l'Entretien des Musiciens ». Une interview de grande richesse avec le Chanoine Delestre, Maître de Chapelle de la Cathédrale de Rouen, avec Ram Chandra Mistry, musicien de l'Inde. Puis Francis Pinguet aborde CAMBRIDGE et ses « Choirs » comme ceux de King's Collège et St-JOHN'S Collège. Le dernier chapître est consacré à **SOLESMES**, la vie au monastère ..... Sa réputation pour son travail sur le chant grégorien ..... « réintroduire celui-ci dans l'Eglise, dans les paroisses..» Pour l'actuel Maître de Chœur Dom Jean CLAIRE, le Grégorien est la musique sacrée par excellence de l'Eglise Romaine . Nous apprenons que des hommes comme G. POMPIDOU qui «usait» de l'adjectif «Moderne» bâtir «une France Moderne » rédigea son testament dans lequel il demandait pour son enterrement une messe en grégorien, chantée par les Moines de SOLESMES. Lisez ce livre, il vous apprendra beaucoup.

A. MUSSON

**QU'EST QU'UN ORGUE ?**
**Edité par l'Association des Amis de l'Orgue de Mâcon, cet ouvrage intéressera non seulement, le passionné de cet instrument, mais sera utile, et même nécessaire, aux étudiants et aux élèves des classes d'orgue.**

Réalisé sur l'initiative de Jean-Claude AMIOT, directeur du Conservatoire de Mâcon, il m'est particulièrement agréable de rappeler à beaucoup de nos lecteurs que le directeur technique, professeur d'orgue au Conservatoire de Mâcon et organiste de l'Eglise St-Pierre qui comme eux sorti des classes du Lycée La Fontaine se nomme Henri MARTINET.

Son activité, ses qualités musicologiques, ont joué un rôle éminent dans la mise au point et la réalisation de ce livre.

53 photos de grande qualité, et légendes, le lecteur connaîtra tous les éléments essentiels et importants de l'instrument: buffet, soufflerie de l'orgue de la tribune de St-Pierre, soufflets, soupapes, registre, vide-remplie, transmission, la laye, organes de transmission, mécanique des tirages de registre, console, tuyaux, sommiers, etc....

On admirera le Buffet de l'orgue de l'Eglise St-Vincent de Mâcon, l'ensemble des organes de l'Eglise St-Pierre, ceux de l'orgue de chœur, etc...

J'invite fermement tous ceux que l'orgue intéresse, particulièrement les élèves, à se procurer cet ouvrage soigneusement conçu et réalisé.

**AUX EDITIONS ALBIN MICHEL, 22, rue Huyghens. PARIS. TEMOIGNAGE, LES MEMOIRES DE DIMITRI CHOSTAKOVITCH. Propos recueillis par Salomon VOLKOV. Traduit du russe par André LISCHKE dont nous avons vivement apprécié la traduction.**

Ces MEMOIRES, un trésor, sont un document d'une valeur exceptionnelle. CHOSTAKOVITCH (1906-1975) représenta pour ses compatriotes l'incarnation de la vie artistique de toute la Russie.

Sur 336 pages, Salomon VOLKOV a noté les propos qu'il a recueilli tout au long des jours et des mois, et qu'il a estimé de son devoir de raconter et publier. Ce livre en a gagné un intérêt particulier et si ces Mémoires sont marqués par une grande franchise, on y découvre une vérité, celle d'une vie triomphante et tragique. Chostakovitch, jamais satisfait de lui-même, a vécu à l'intérieur du système communiste. Souvent inquiet par l'univers de terreur que Staline fit régner. Et cependant l'artiste se manifeste plein d'humour. Ainsi de savoureuses anecdotes, souvenirs, courageuses et téméraires conversations avec Staline jusqu'à la condamnation de celui-ci par Khrouchtchev. Scènes vivantes : portraits de Prokofiev, Toscanini, Stravinsky, Glazounov, Scriabine, Berg, Khatchatourian . . . .

L'ouvrage comporte de nombreuses photographies. Un tableau des principales œuvres, titres et récompenses.

Quelques mots sur Salamon VOKKOV, né en 1944, musicologue, recherches sur l'histoire et l'esthétique de la musique russe et soviétique, sur la psychologie de la perception et de l'interprétation musicales, émigré aux Etats-Unis en juin 1976.

A. MUSSON.

— **Aux Presses Universitaires de France, 108, Bld St-Germain PARIS.**
**IDEOLOGIES DE L'OPERA PAR PH. J. SALAZAR** « Collection Sociologie d'Aujourd'hui ». Le propos de l'ouvrage est de tenter une réinsertion dans le champ, sociologique. L'opéra irrite, l'opéra enthousiasme. L'indifférence n'est pas de mise. Cet ensemble d'analyses courtes et diverses voudrait donner de meilleures raisons de le détester et de l'aimer.

— **Aux Editions AUBIER-MONTAIGNE, 13, Quai Conti PARIS. WAGNER ET LE WAGNERISME par MARCEL BEAUFILS.**
Réédition d'un livre remarquable dont le texte désormais classique n'a rien perdu de sa nouveauté.

— **Aux Editions PICARD, 82, rue Bonaparte 75006 PARIS. « RECHERCHES XIX » sur la Musique Française Classique.** Publication annuelle comptant 19 parutions, numérotées de I à XIX, Revue à vocation internationale qui met au jour des documents inédits. Dans ce présent numéro des articles entre autres sur Nicolas Bernier par Ph. Nelson sur le Livre des Noëls de Pierre Dandrieu par R. Hugon, B. François-Sappey, N. Dufourcq, sur la Musique à Paris et à Versailles d'après les Actes du Secrétariat de la Maison du Roi de 1765 à la Révolution.

A. MUSSON

— **Aux Editions du Centurion, 17, rue de Babylone. PARIS. L'ENFANT MUSICIEN** par R. SOLAZZI.
Petit livre sans prétention qui cherche à donner le plus d'informations possible sur la formation musicale des enfants, des adolescents, — s'adresse aussi bien aux parents qu'aux enseignants, aux animateurs ou aux conseillers d'orientation.

— **Aux Editions STOCK/MUSIQUE, 14, rue de l'Ancienne Comédie PARIS.**
Deux rééditions qui enchanteront le public.
o **Le Voyage Artistique à Bayreuth** par A. LAVIGNAC.
o **Les mélodies grégoriennes** par D.J. POTHIER avec une remarquable préface de J. CHAILLEY.

A. MUSSON

— **Editions CHOUDENS, 38, rue Jean Mermoz PARIS. LE COURS PRATIQUE D'ECRITURE MUSICALE** par Pierre Doury.
Se divise en deux parties dont la première traite des règles générales (accord parfait, de sixte, de quinte et sixte, etc... La seconde partie étant réservée à l'évolution de l'écriture, du style classique (Haydn, Mozart) au style pré-contemporain (G. Fauré). Le dernier chapître donnant 16 textes à harmoniser. Extraits d'œuvres originales, ouvrage clair, précis qui devrait séduire tous les élèves des classes d'harmonie.

— **Aux Editions de la Société Française de Musicologie. LE LIVRE DE NOELS de PIERRE DANDRIEU (1664-1733). Livre de Noëls variés pour orgue.**
Après avoir pris connaissance dans la Revue « Recherches » citée plus haut au sujet de la paternité des pièces attribuées à Pierre ou Jean-François, découvrez ici avec émerveillement la musique de tous ces Noëls, en particulier : Or nous dites Marie . . . . Laissez paître vos bestes . . . (etc).

— **Aux Editions BORNEMANN, 15, rue de Tournon PARIS. PREMIER LIVRE D'ORGUE de MICHEL CORRETTE (1737)** restitué par Norbert Dubourcq avec le concours de R. Hugon.
Quatre Magnificat à l'usage des Dames Religieuses et utile à ceux qui touchent de cet instrument : tel est le titre de M. Corrette. Les organistes et clavecinistes seront comblés car si la plupart des œuvres sont destinées à l'orgue, certaines se peuvent toucher sur le clavecin. La préface de Norbert Dufourcq, puissante et profonde présente et suit pas à pas la vie de ce jeune compositeur de 17 ans. Tout au long de ces propos. N.D. ne manque pas de s'attarder sur l'histoire de cette époque. Aux quatre Magnificat s'ajoutent : Tierce en taille, basse de cromhorne, trio à 3 claviers, basse de trompette, première musette, récit de nazard, etc . . . .
On appréciera les indications de registration, ainsi que les explications des termes italiens usités dans ce livre.
Je souhaite à cette édition une grande audience.

A. MUSSON

# INFORMATIONS DIVERSES

o **Stage de dictées musicales à Paris en Juillet - Août - Septembre 1980**

Renseignements : Melle VICAIRE, 6, rue Sainte Lucie 75015 PARIS.

o **L'harmonie vivante**

L'ensemble de la Collection dirigé par Mme A. DOMMEL-DIENY est désormais diffusé par les Editions Transatlantiques, 50, rue Joseph de Maistre 75018 PARIS. Tél' : 228 21-40.

o **Education Musicale et Instrumentale à Lyon, en Juillet.**

A partir du 13 juillet, à la Salle Molière, Lyon, se déroulera le Congrès de l'Association Internationale d'éducation musicale Willems. Cette manifestation s'adresse aux enseignants de tous les degrés, aux étudiants en musique et en musicologie, aux professeurs d'éducation musicale, aux professeurs des écoles de musique ou de conservatoires et aux pianistes.

Du 13 au 19 juillet, c'est le domaine de l'**éducation musicale générale** qui sera traité, grâce à des leçons pratiques de démonstration (de l'école maternelle au lycée), au chant choral quotidien et aux ateliers d'introduction ou de perfectionnement en culture vocale, mouvements naturels, écoute musicale, direction chorale, flûte à bec, harmonie pratique et pédagogie, aux conférences et concerts.

Du 20 au 26 juillet s'enchaînera une deuxième semaine consacrée à un instrument-roi et intitulée «Vers l'art du piano ». Elle comportera des cours d'interprétation, d'improvisation, de pédagogie, d'analyse et un atelier de mouvements.

Il existe des grandes facilités d'hébergement lors du Congrès. On s'inscrit pour les deux semaines, qui forment un tout, mais aussi, pour la première ou la deuxième semaine, au Secrétariat Willems : 23, Rés. Grandes Bruyères, 69260 Charbonnières-les-Bains.

o **Camp Musical International de Pecs Jeunesses Musicales de Hongrie (6 au 22 Juillet 1980)**

L'une des tâches des plus importantes des camps musicaux de la FIJM est de faire connaître les traditions musicales des différents pays, ainsi que l'art musical contemporain avec les jeunes musiciens.

Depuis 1978, le camp musical de Pécs met au centre du programme la culture musicale d'un certain pays, cette année la France.

Lieu et adresse du camp, PECSI TANARKEPZO FOISKOLA, H-7601 PECS, Ifjusag u 6.

Adresse du Comité d'Organisation : IFJU ZENEBARATOK MAGYARORSGAGI, Szervezete (Jeunesses Musicales) c/o INTERKONCERT. H –1368 Budapest P.O. B. 239.

o **L'Ecole Normale de Musique de Paris à FLAINE du 4 au 23 Août 1980.**

Directeur de stage M. Serge PETITGIRARD. Directeur artistique M. Pierre BARBIZET.

Tous les amateurs de Musique peuvent se joindre aux élèves et professeurs de l'ECOLE NORMALE DE MUSIQUE DE PARIS, pour :

– suivre des cours d'instruments : violon, piano, alto, violoncelle, flûte, flûte à bec, clarinette, harpe.
– suivre des cours d'interprétation,
– faire de la musique en chambre, de l'orchestre en chambre ou du chant choral,
– découvrir les secrets du solfège .....
– perfectionner leur écriture,
– s'adonner à l'analyse esthétique ou se familiariser avec les éléments d'acoustique, etc, etc.....

Renseignements : FLAINE INFORMATION, 23, rue Cambon 75001 PARIS.

**o Fidélité à PAU CASALS : Trentième anniversaire du Festival de Prades**

1950-1980, le Festival de Prades fêtera son 30e anniversaire du **28 juillet au 13 août**, les plus grands interprètes se succèderont : le Trio Krivine, le Bartholdy Quartet, J.P. Wallez et l'Ensemble Orchestral de Paris, C. Arrau et bien d'autres . . . .

Notons que parallèlement au Festival, se déroulera du 1er au 15 août un stage de musique de chambre sous le patronnage de la Délégation Régionale à la musique et de l'Association Départementale pour le développement musical. Ce stage a lieu au **Lycée Charles Renouvier** qui assure l'accueil et l'hébergement.

Pour tous renseignements : Bureau du Festival, rue Victor Hugo 66500 PRADES. Bernard CHERPITEL, Professeur-Critique Musical.

**o 28ème Festival - VAISON LA ROMAINE - CARPENTRAS Jumelés 5 Juillet/12 Août 1980.**

Création et qualité avant tout. Musique, Théâtre, Danse, Opéra. A CARPENTRAS : La Périchole d'**Offenbach**, L'Infodelta Delusa de **Haydn**, La Belle au Bois Dormant de **Tchaikovsky**, Concert **Choralies** « A Cœur Joie », **Les Frères Jacques, etc ....**

A VAISON, toute proche : La Symphonie Fantastique de **Berlioz**, par l'Orchestre de Lille, Le Barbier de Séville de **Rossini** et un Concert **Brahms** par l'Orchestre de Bordeaux, le Théâtre avec Shakespeare et J. Romain, etc. . .

**Renseignements** : Hôtel de Ville 84200 CARPENTRAS, Bureau du Festival 84110 VAISON LA ROMAINE.

**o Forum des Arts et de la Musique - FREJUS du 13 au 25 juillet.**

Ateliers de Danse et Musique Provençales Traditionnelles. Session de réalisation orchestrale. Session Chœur et Orchestre.

**Renseignements** : A.M. ARNAUD. Hôtel de Ville 83600 FREJUS.

**o Stage Musical Franco-Allemand (31 juillet - 12 août 1980) à SULZBACH-ROSENBERG (Bavière)**

pour Cordes - Vents et Choristes.

Le stage est agrée par l'Office Franco-Allemand et réservé en priorité aux jeunes de moins de 25 ans.

**Renseignements** : Echanges Musicaux, 2, rue C. Forot 07300 TOURNON.

**o GANNAT 1980 (Allier)**

Festival Mondial de Folklore du 19 au 28 Juillet crée par **La Bourrée Ganatoise.**

Les principes fondamentaux de cette manifestation qui la rendent exceptionnelle sont l'amitié et le rapprochement entre les peuples par le Folklore. Les organisateurs ne trompent pas le public sur l'authenticité des groupes qui viennent spécialement de leur pays (Canada - Pays-Bas - Taïwan - Zambie - R.F.A. - Pologne - Roumanie - Sardaigne - Mexique - Colombie - France).

Tous, présenteront leurs chants et danses, ainsi que leurs costumes.

Vous ne manquerez pas de découvrir également le musée de la Vièlle à JENZAT distant de quelques kms.

Rendez-vous du 19 au 28 juillet : **Festival Mondial du Folklore**, 4, avenue de la République 03800 GANNAT.

**o Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France**

— Vacances Musicales pour jeunes. Activités partagées entre l'éducation musicale et le plein air.

— Stages musicaux : ouverts aux enseignants, étudiants animateurs, choristes, instrumentistes : Age minimum 16 ans.

**Renseignements et Inscriptions** : Service Vacances, service stages : 2, Place du Général Leclerc 94130 NOGENT SUR MARNE.

**o Ecole d'Art Martenot**

FORMATION MUSICALE MARTENOT.

**Session de recyclage** pour les professeurs enseignant depuis deux ans au moins : 10 - 11 - 12 septembre 1980.

**Session d'information** (admission sans frais) destinée aux professeurs désirant connaître les particularités de cette méthode : 20 Septembre 1980 par MAURICE MARTENOT.

**Journée d'Information** concernant « l'Etude Vivante du Piano » : 21 Septembre 1980 par GINETTE MARTENOT.

**Cours hebdomadaires annuels de formation pédagogique** des professeurs.

Limite d'inscription souhaitée : 1er juillet 1980.

Demander renseignements et carte d'admission à : **ECOLE D'ART MARTENOT, 23, rue Saint Pierre 92200 NEUILLY SUR SEINE.** Tél. : 624 34-08.

- **Deuxième Festival International de l'Enfance et de la Jeunesse 17 au 22 octobre 1980 - NICE**

Une journée de rencontres et d'animation est prévue sur le thème de l'enfant et la musique.
**Renseignements :** F.I.N.E.F. : 11, rue St-Florentin 75008 PARIS.

- **Concours d'interprétation de musique contemporaine**

consacré à la percussion, **du 14 au 18 octobre 1980,** les épreuves auront lieu à la Maison de RADIO-FRANCE, son Nouvel Orchestre Philharmonique, sera dirigé par Peter Eotvos et assurera l'épreuve finale. Plusieurs récompenses seront décernées : 1er Grand Prix de la Ville de Paris : 12.000 F. - Second Grand Prix : Prix de la Fondation de France : 10.000 F.
**La Recherche Artistique : 241, rue St-Jacques 75005 Paris. Tél. : 325 27-99.**

- **« Rencontre avec la Culture Vietnamienne »**

Dans le cadre de son dixième anniversaire, l'Association de l'Aide à l'Enfance du Vietnam organise une série de manifestations culturelles qui auront lieu à PARIS, du 23 Octobre au 5 Novembre 1980, dans le but de faire connaître ses actions et projets, mais surtout de sensibiliser la population française aux problèmes des enfants vietnamiens et des conditions d'accueil et d'insertion des communautés vietnamiennes en France.
**Pour tous contacts :** Alice TISSIER-CARON, 10, rue Henri Becque, 75013 PARIS.

- **HAMM - Facteur de Pianos**

Sous la Direction de P. BOUYER, 1er Prix du Conservatoire National Supérieur, le Centre de Pratique Instrumentale HAMM vous propose :
a/ une école d'orgue qui aborde tous les genres et fonctionne tous les jours,
b/ une école de guitare (classique, folk, jazz, électrique, basse),
c/ une école de piano classique et jazz,
d/ des cours pour tous les instruments de base : à vent, à cordes, percussions, etc.... que ce soit en classique, en jazz, en variétés, en pop-music, dont deux groupes de cours originaux :
— les instruments folkloriques : guitares, balalaika, banjos, bandoneóns; flûtes à bec, flûtes indiennes, dulcimers.
**Adresse :** Centre de Pratique Instrumentale HAMM, 135-139, rue de Rennes 75006 PARIS. Tél. : 222 24-78 ou 544 38-66.

## TABLE DES MATIERES

## ANNEE SCOLAIRE OCTOBRE 1979 à JUIN/JUILLET 1980

## NUMEROS 261 à 270

### ANALYSES D'OEUVRES MUSICALES



### EXAMENS ET CONCOURS

## HISTOIRE DE LA MUSIQUE



## ORGANOLOGIE
**par Roger COTTE**



## PEDAGOGIE



## SUPPLEMENT



## ICONOGRAPHIE
**par A.M. Pozzo di Borgo**

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : No 58.972